

Petru BEJAN

Amurgul frumosului

Petru BEJAN (n. 25 octombrie 1963, în Hălăucești, jud. Iași) este șeful Departamentului de Filosofie din cadrul Universității „Al.I. Cuza” Iași, editor al revistei *Hermeneia – Journal of Hermeneutics, Art Theory and Criticism* și președinte al Fundației Academice Axis. Domenii de interes: estetică, istoria și filosofia artei, antropologie artistică, critica de artă, hermeneutică, semiotică vizuală. Este autor, între altele, al volumelor *Istoria semnului în patristică și scolastică* (1999), *Critica filosofiei pure* (2000), *Hermeneutica prejudecăților* (2004). Colaborează la volumele *Cultură și personalitate* (1991), *Petre Botezatu. Itinerarii logico-filosofice* (1996), *Alternative hermeneutice* (1999), *Limitele interpretării* (2001), *Interpretare și ideologie* (2002), *Adversus Heresis. Filosofie creștină și dialog cultural* (2007), *Estetica și artele astăzi* (2010), *Knowledge and Action within the Knowledge Based Society* (2011).

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

BEJAN, PETRU

Amurgul frumosului / Petru Bejan. - Iași : Editura Fundației Academice AXIS, 2012

ISBN 978-973-7742-90-2

7

Pe coperta I: Francisco Goya, *Timpul*

ISBN: 978-973-7742-90-2

Petru BEJAN

Amurgul frumosului

**Editura Fundației Academice Axis
Iași - 2012**

CUPRINS

<i>Cuvînt prevenitor</i>	7
--------------------------------	---

Măsura depășită

Arta și retorica eschatologică	13
Un apofatism radical	17
Deriva definițională	21
Reinventarea artei?	29
Capcanele „dezestetizării”	34
Ahile, țeastoasa și „lumea artei”	38

Împotriva tradiției

Noul Ev tehnologic	45
Cucerirea cyberspațiului	50
Corpul ca obiect de artă	54
Simulacre și contrafaceri	58
<i>Kitsch</i> -ul transgresiv	63
Artistul oportunist	67

Pe versantul interpretării

Artă și prejudecată	75
Un erou umil?	79
Gîlceava interpretării	83
Politica în metafore vizuale	88
Iconografia Crăciunului	91
Sublimul cotidian	96

Pedagogia gustului

Generația de „gelatină”	103
Muzeele Madridului	108
Doar cretanii sînt mincinoși ?	112
Modelul Hexagonului.....	117
Secretele galeriilor	122

Interviu

„De 20 de ani experimentăm și mă tem că nu ne vom opri aici”	129
---	-----

Cuvînt prevenitor

De la Hegel încioace, prorocirile vizînd „moartea artei” au fost reciclate periodic. Optimiştii s-au străduit să dovedească netemeinicia unor atari predicţii. Pesimiştii, dimpotrivă, îi recită apăsător prohodul, descriindu-i cu entuziasm pretinsa agonie. Niciînd arta nu a fost mai dinamică şi efervescentă ca în ultimul secol – spun primii; arta a decăzut fatal, s-a „dezestetizat”, şi-a „pierdut măsura” – clamează afectat ceilalţi. Hans Sedlmayr, de pildă, compunea în anii ’50 tabloul apocaliptic al „haosului dezlănţuit”. Unitatea artelor s-a pierdut; tabloul – ca loc privilegiat al imaginii – îşi trăieşte din plin decadenţa; „opera de artă totală” a murit; la fel iconologia (ştiinţa fundamentelor existenţiale ale imaginii) şi ornamentul. „Perturbarea este totală”; limitele artei s-au diluat, omul însuşi „este gata”. În vremurile noastre, arta este puternic „dezumanizată”; se constată o „desprindere a artei de omenesc” – după formula lui Ortega y Gasset. Toate acestea – cred profeţii sfîrşitului – sînt semne ale unei risipiri ireversibile. Voit hiperbolizat, acest retorism catastrofic încearcă să ne convingă că sîntem martorii neputincioşi ai regresului accentuat, dar şi ai transgresiunilor infinite. Trăim în plină artă „post-istorică”, în „post-artă” sau în evul bulversant al teoriilor „post-estetice”.

Privind lucrurile fără precipitare, aş spune că, în fapt, nu arta agonizează; cade sînt valorile care au consacrat-o anterior. Încă de la 1853 – anul publicării primei *Estetici* a

urîului (Karl Rosenkranz) –, categoriile estetice au început să fie treptat reevaluate și resemnificate. Frumosul – categoria estetică de referință în arta clasică și modernă – și-a atenuat vizibil relevanța. O dată cu această schimbare, interesul artistic se orientează spre cu totul alte repere. În cauză, spune Jean-Paul Doguet, un estetician francez din zilele noastre, nu ar fi arta în genere, cît conceptul „operei de artă”. Aceasta își pierde majestatea, solemnitatea, dar și „aura tradițională” – după formula acreditată de Walter Benjamin. Schimbările datorate elanului avangardist de la începutul secolului al XX-lea au reconfigurat radical harta fenomenelor artistice. Se vorbește deja despre o „tradiție a noului” (Harold Rosenberg), ruptă total de datele tradiționale. Postmodernismul „transfigurează” banalul (Arthur Danto), căutînd satisfacții în orizontul ideii, al proiectului aplicat sau al acțiunii eficiente.

După 1917 – anul expunerii publice a *Fîntîinii* –, Marcel Duchamp constrînge critica să recunoască statut artistic obiectelor „gata-făcute” (*ready-made*). A urmat asumarea experimentelor de tip *performance*, *happening*-urile și instalațiile. Susținute de tehnologie, îndeosebi de cea informatică, noi arte au proliferat. În aceste împrejurări, apar „opere” lipsite de „materialitate”, virtuale, concepute *on-line*, ca stimul atitudinal sau ca flux de informație. Reprezentarea în sine trece în penumbră. Pentru artistul contemporan, contează mai curînd conceptul, mesajul sau poziționarea ideologică, toate dezlegate de legătura tradițională cu frumosul. Gustul însuși este facultativ. Artă devine „contextuală” (Paul Ardenne), marcată de imperativul implicării sociale. Urîtul, banalul, *kitsch*-ul s-au „academicizat”, fiind etalate cu fervoare la evenimentele de profil.

Publicul, la rîndul lui, și-a ramificat opțiunile, iar artiștii se repliază funcție de acestea. „O operă trebuie să fie doar interesantă”, nota Donald Judd. Ideea prelucrată artistic poate procura la fel de multă plăcere ca și reprezentarea unui chip sau a unui peisaj. Frumosul și sensibilitatea sînt reclamate astăzi doar de nostalgicii șevaletului, ai penelului și ai tubului de vopsea, împinși tot mai mult spre periferiile artei. Muzeele au rămas pe moment singurele depozitare ale frumosului clasic, în timp ce numeroase galerii dau vizibilitate frumosului superficial, etalat în forme *kitsch*, adesea insalubre.

Tomul de față pune în discuție „actualitatea” frumosului. Mai este acesta o categorie estetică „solară”, de referință, dispusă a legitima practicile artistice emergente? Sau, dimpotrivă, evoluează într-o lumină estompată, crepusculară, care îi diminuează relevanța? Spre ce direcții se orientează interesul artistic actual? Cum poate fi conciliat vocabularul tradiției cu radicalismul insurgent al avangardelor?

Miza prezentului demers este, pe de o parte, estetică (a lectura semnele schimbărilor care au loc în „lumea artei”), pe de alta - hermeneutică (a interpreta și înțelege limbajul artelor vizuale contemporane). Sînt reunite aici articole publicate în presa culturală autohtonă, începînd cu luna august 2010. Ele aduc în atenție întîmplări simptomatice pentru contextul artistic în care ne situăm, evidențîind speculația filosofică de acompaniament, solicitată să legitimeze experimente dintre cele mai curajoase. Cititorul va fi familiarizat cu tendințele notabile din cîmpul artei: ajustări și transgresiuni estetice, strategii, programe și proiecte artistice, personaje de referință, instituții reprezenta-

tive. Pe lîngă mutațiile structurale, sînt urmărite probleme ale producerii, promovării și receptării operelor de artă.

Stilistica narativă a textelor este adaptată în bună parte convențiilor jurnalistice, mai puțin favorabile austerităților conceptuale și etalărilor bibliografice excesive. Tocmai de aceea, cartea poate fi accesibilă în egală măsură publicului larg – ispitit prin numeroasele exemple să-și ascută gustul estetic ori să testeze limitele discernămîntului critic –, dar și celui specializat, invitat să se afunde o dată cu autorul prin „galeriile” artei, în căutarea sensurilor noi, nebănuite, sau măcar... promițătoare.

Un cuvînt de mulțumire se cuvine adresat publicațiilor care au adăpostit textele de față: *Ziarul de Iași*, *Convorbiri literare*, *Vitaliu*, *Ziarul Lumina*.

Iași, ianuarie 2012



**MĂSURA
DEPĂȘITĂ**



Arta și retorica eschatologică

În zilele noastre, sînt repuse în discuție teme precum „interesul” artistic sau condiția „operei de artă”. Cum o recunoaștem pe aceasta din urmă? Prudența îi îndeamnă pe sceptici să impună restricții ideii de „operă”. Alții, în schimb, diluînd conținutul, dar gonflîndu-i artificial relevanța, dau artisticului dimensiuni „totalitare”. Sintagma „totul este artă” devine *leit-motivul* unei estetici evazive, dispuse a atribui statut artistic nu doar operelor „clasice”, dar și obiectelor „gata-făcute” (*ready-made*), celor reciclate, evenimentelor proclamat artistice, în care participanții – artiști sau spectatori – „dramatizează” scenariu, concepte și idei. Viața cotidiană este gîndită ca spectacol; fiecare om este actorul și personajul unei piese destinale, fiind prins în țesătura de roluri, convenții și complicități sociale.

Tonul apocaliptic în polemicile culturale își atinge apogeul la 1985, cînd italianul Gianni Vattimo, pe urmele unor filosofi precum Hegel, Nietzsche, Heidegger și Marcuse, constata „moartea” sau „amurgul” artei, ca efect al „sfîrșitului” resimțit de metafizică și al exceselor societății industriale. Discursul critic al celui pomenit constată semnele deprecierii continue, dar și ale contestării elementelor constitutive practicii artistice tradiționale: sala de concert, teatrul, galeria, muzeul, cartea. Statutul „operei”, ca ansamblu încheat și depozitarul unui înțeles simbolic, devine oarecum ambiguu.

Datorită inovațiilor care permit „reproductibilitatea tehnică a artei” (Walter Benjamin) operele trecutului cad în desuetudine. Se ivesc, în schimb, forme noi de artă în care tocmai reproductibilitatea este constitutivă (cinematograful, fotografia). Experiențelor „auratice” le substituim curent paleative „distractive”, născute din consumul operelor reproduse ori făcute să fie reproduse. Asistăm, totodată, la schimbarea modurilor noastre de percepție și la modificarea a ceea ce înțelegem ca așezat sub semnul euristicii artistice. Experiența „percepției distraste” pe care o reclama Walter Benjamin nu mai întâlnește „opera”, ci se mișcă într-o „lumină de amurg și declin” – cum spunea Vattimo.

„Moartea artei”, cred unii, este cea pe care o trăim în societatea culturii de masă, unde sîntem martorii unei „estetizări” superficiale, datorate îndeosebi mass-media – servanta agresivă a informațiilor și imaginilor cu un conținut facil. Însă nu trebuie să identificăm sfera *media* cu esteticul, deși o atare dimensiune este presupusă în mai toate practicile de producere, prelucrare și distribuire ale informațiilor. Anul 1963 marchează primul „divorț” oficial al unui artist atît față de artă, cît și față de



Robert Morris, *Litanies*, 1963

preocuparea estetică, separare certificată printr-un inedit act notarial:

„Subsemnatul, Robert Morris, autor al construcției de metal intitulată *Litanies* și descrisă în prima dovadă alăturată, retrag numitei construcții, prin prezentul act, orice calitate estetică și orice conținut, și declar începînd din această zi numita construcție golită de o astfel de calitate și de un asemenea conținut. Datat 15 noiembrie 1963, Robert Morris.”

Un „sfîrșit al artei” este dramatizat simbolic în 1979, la Centrul „Georges Pompidou” din Paris, de către Hervé Ficher. Pictor nonconformist, Ficher era convins că un atare eveniment trebuie „proclamat” cu solemnitate, anunțînd cu acel prilej, pe lîngă „sfîrșitul istoriei artei”, intrarea în „era evenimentială a artei post-istorice, meta-arta”.



Centrul „Georges Pompidou” din Paris

Să fie arta contemporană într-o criză de nesurmontat?
Sau este în joc mai degrabă exhibarea unei „retorici

eschatologice”? Criza actuală a artei este una artificială, crede Jean-Paul Doguet, autorul unui proiect de reconsiderare a domeniului. Există totdeauna o asimetrie între „orizontul de așteptare” al publicului și ceea ce propun artiștii drept artă. „Criza” este mai curînd una de *esență*. Poate fi numită „criză” a artei sau „sfîrșit” al ei tocmai replierea artiștilor după reguli noi și oferte artistice inedite.

În criză este, de fapt, nu arta, ci ideea *operei de artă* ca atare. Este artă doar ceea ce percepem nemijlocit ca ipostaziat într-un obiect concret? Pot fi considerate „artistice” și evenimentele eterice, digitale, transparente, dar lipsite de suport material ferm? „Dematerializarea” conceptului clasic al „operei” permite astăzi asumarea artei ca acțiune, relație, participare, atitudine, informație, intervenție socială sau ca experiență comunicativă. Artistul nu expune întotdeauna un obiect material sau un lucru neapărat tangibil; el comunică o idee, un concept, un mesaj. Artă încetează a mai fi doar artă, depășindu-și voit „măsura” care a consacrat-o în veacurile anterioare.

Un apofatism radical

Pretenția de a face din estetică o „știință” normativă, centrată pe investigarea artei ca *topos* privilegiat, pare subminată pe alocuri de chiar labilitatea propriului vocabular. Cuvinte precum „artă”, „artist”, „operă” se bucură de o vastă circulație, atît în vorbirea obișnuită, cît și în scrierile specialiștilor. Vorbim de arte plastice sau vizuale, de arte muzicale, coregrafice, literare, teatrale, cinematografice, dar și de altele... culinare, marțiale, ale iubirii, ale lecturii, ale bunelor-maniere.

Dacă ambiguitățile semantice par de nestăvilit, îndreptățire la un spor de claritate ar putea avea și întrebări de felul: de ce trebuie definită și, fatalmente, re-definită arta? la ce bun o atare întreprindere? Cîtă vreme utilitatea unei determinări mai ferme este cert dovedită, putem propune o definiție într-atît de satisfăcătoare, cît să devină umbrela conceptuală pentru toate experiențele artistice recunoscute și validate? Care sunt criteriile de recunoaștere a operei de artă? O definiție a artei în genere este valabilă și cu privire la „opera de artă”? Referința critică la artă poate eluda autoritatea „operelor” consacrate? Există artiști fără artă? Dar artiști fără operă? Ce fel de calități estetice intrinseci trebuie să posede o capodoperă? Ce defecte poate însuma produsul artistic pentru a se dovedi un eșec? Cum deosebim arta de non-artă? Cum distingem opera sau capodopera în mulțimea de obiecte banale, cu totul obiș-

nuite? Care este limita recognoscibilă dintre un produs original, autentic, și un altul *kitsch*?

Miza întrebării despre artă este deopotrivă filosofică și estetică; ea privește întreaga tradiție speculativă, cum și întregul câmp al practicilor artistice. Chestiunea în sine nu este defel nouă. Socrate, Platon, Aristotel, Plotin, Toma d'Aquino, Kant, Hegel, Schelling, Nietzsche, Heidegger sunt repere auctoriale de neocolit. Ce putem afla răsfoindu-i? Mai întâi că nu există un concept omogen și unitar al artei; apoi că înțelesul acesteia este circumstanțial.

Arta socotită „clasică”, bunăoară, ne-a obișnuit cu lucrări finisate în canonul frumosului. Măsură, simetrie, proporție, echilibru al formelor, armonie cromatică disting un obiect artistic de altul. „Artisticitatea” putea fi asumată fie ca strategie *evaziv-ficțională*, fie ca soluție *catharsică* (de eliberare și „purificare”), fie ca postare *mimetică* în raport cu realitatea. Prelucrând materia, artistul face dovada stăpînirii regulilor specifice genului, dar și a posedării dexterităților practice menite să lege într-o manieră „inspirată” momentul concepției mentale de realizarea efectivă a proiectului.

Pentru artistul de astăzi, arta poate fi mai mult sau mai puțin: și imitare, dar și transfigurare, preluare, copiere, modificare, parodiare, mixare, re-asamblare a unor elemente dezinvestite radical de aurele armoniei și ale frumuseții. Unul și același obiect poate fi banal în utilizare curentă, dar și „artistic”, deci recomandat ca atare, o dată expus într-o galerie sau un muzeu.

Dificultatea sporește în condițiile proliferării copiilor, surogatelor și a falsurilor artistice. Căpii „veritabile”, certificate sau autorizate legal, *kitsch*-uri „autentice”, de felul

celor comercializate la sume impresionante de americanul Jeff Koons, au de multe ori o mai largă circulație decât piesele unicate sau „autografe”. Reproductivitatea mecanică, serială, a operelor prototip – cea sancționată de Walter Benjamin – duce la eclipsarea „aurei” tradiționale a operei, la desacralizarea acesteia, în folosul unei percepții superficiale, distante și „distrate”.

Deconstrucția ideii de „operă” își are propria istorie, incluzând curentele moderniste și de avangardă desfășurate succesiv încă de la începutul secolului trecut. Dadaismul, cubismul, suprarealismul, suprematismul, abstracționismul, expresionismul subminează din temelii conceptul tradițional al operei – expuse, interpretate, dramatizate – care place publicului și îi satisface în bună măsură capriciile sau orgoliile estetice. Arta divorțează de chiar estetica îndreptățită a o legitima. După abandonul reprezentării de către Kasimir Malevich (subiect, formă, culoare dispar în compoziții de „Alb pe alb”), după „activarea” estetică a *ready-made*-urilor lui Duchamp, radicalismul anti-operal atinge culmi nebănuite. La celebrul Black Mountain College, un John Cage, de pildă, promovează „muzici ale tăcerii”, adică fără sunete, ritm și armonie. Între studenții săi, Allan Kaprow inau-

Kasimir Malevich,
Pătrat alb pe fond alb, 1917



gurează primele *happenings*, iar Nam June Paik – primele instalații video și expoziții de artă electronică.

Absolutizînd negația, arta devine oarecum „apofatică”. „Nici un subiect, nici o imagine, nici un gust, nici o frumusețe, nici un mesaj, nici un talent, nici o intenție, nici o artă, nici un sentiment” este formula prin care Cage anunță dezintegrarea totală a conceptului artei. Alături de Sordini și Verga, Piero Manzoni proclamă la 1957, în forma unui manifest, cum că „Arta nu este o veritabilă creație”. Iată, așadar, cîteva semne care ne arată că recunoașterea unui obiect ca „artistic” este condiționată necesarmente de o teorie sau de o platformă estetică – fie și radicală - menită a-i justifica diferența.



Piero Manzoni, *Artist's Breath*, 1960



Nam June Paik, *T.V. violončelo*, 1971

Deriva definițională

Esteticienii constată o feroare deosebită orientată spre „transfigurarea” artistică a banalului – după expresia lui Arthur Danto. Opera artistului postmodern este voit excentrică: subversivă, non-obiectuală, efemeră, futilă, ironică, provocatoare. Yves Klein transformă arta în *show monden*, cu alură ritualică, răsfățându-și admiratorii cu eșantioane din propriul aer, gonflat „artistic” în baloane, sau cu dinamica „pensulelor vii” (tinere nud, tîrîte în vopsea și „aruncate” inspirat pe pînză). Tot el inaugurează „expoziții” în săli goale, fără lucrări, anticipînd arta de tip *environments*, axată pe ideile de intervenție în spațiul public și de comunicare necenzurată. Reprezentanții *action painting* sau ai picturii gestuale (Jackson Pollock, Willem de Kooning, Robert Rauchenberg, Jasper Johns) fac din *dripping* (picurarea sau stropirea aleatorie a pînzei cu vopsea) calea cea mai directă către o „artă totală” (Alain Kaprow), care maximizează potențialul expresiv al artistului.

Locul „operei” de altădată este, așadar, strămutat din spațiile convenționale. Experiențe de felul *body art* transferă arta pe chiar corpul uman; bisturiul chirurgical, seringile, instrumentele de piercing și de tatuaj modelează formele vii. Sîngele artistului sau al modelelor sale primește virtuți sacrificiale, substituind artificialitatea culorilor industriale. Experiențele de tip *performance* și *happening* pun în scenă opere de tip „eveniment”. Artă digitală, artă

rețelelor, *mail art*, arta fractală mută obiectul artistic în spațiile tehnologiei informatice, ale calculatorului și Internetului. *Land art*, arta stradală, *graffiti*-ul apropiază și estetizează spațiul natural sau pe cel public. În versiune postmodernă, artistul nu neapărat expune, ci propune, semnalează, disturbă, sfidează, șochează sau protestează. Renunțând la fabricarea de obiecte și la etalarea lor imediată, arta se „dematerializează” total; ea devine „gazoasă” (Yves Michaud), emisie, recepție, deturnare de mesaje sau de informație. Opera este una deschisă, efemeră, voit perisabilă, concepută într-un spațiu nedeterminat. Există artiști fără operă, cum și „artiști fără artă”, însă – spun unii – „arta se probează prin opere și nu operele prin ceea ce poate fi propus ca artă” (Jean-Philipp Domecq).

Sînt în joc veritabile fenomene de transgresiune sau de ruptură față de arta tradițională; ele scot artistul din sfera unei euristici autonome, degajată de interes, făcînd din el un agent social, angajat – direct sau subversiv – în practicile și politicile de schimbare. „Triplul joc al artei contemporane” constă, deopotrivă, în transgresiunea normelor, reacțiune și integrare (Nathalie Heinich).

Paul Jackson Pollock (1912-1956),
pictor american, reprezentant
al expresionismului abstract





Allan Kaprow, *Yard*, 1961

Constatînd banalizarea avangardelor, Harold Rosenberg vorbește despre resorbția acestora în aria culturii masificate. „Drăguțul” frivol și „decorativul” ieftin sunt preocupările centrale ale unei arte atelate simțului comun. Rosenberg denunță pierderea de sens care atinge arta în genere, dar și conceptul operei de artă; aceasta cade în desuetudine și se cuvine a fi „de-definită”.

Cu toate acestea, o re-definire a artei poate fi necesară. O argumentează Marc Jimenez: „Pentru a ști dacă o practică sau alta sau un lucru trimite la artă, trebuie știut ce este arta sau trebuie să dispui de o definiție, chiar și vagă, asupra artei”. Or’ paradoxul artei contemporane rezidă nu doar într-o indefinire a artei, ci și în faptul că noțiunea de artă, în ciuda indeterminării sale, implică o judecată de valoare. Fără o definiție a artei, toate celelalte exigențe –

de ordine, claritate, inteligibilitate, ierarhie – pălesc ori devin caduce. Chiar admitînd tutelarea speculativă a filosofiei, arta nu și-a limpezit încă satisfăcător propria „zare interioară”.

În favoarea unei definiții a artei subscriu două linii de argumentare: una însumînd pe o axă istorico-sistematică ideile filosofilor, cealaltă reunind ofertele și expectanțele artiștilor. Un estetician de talia lui Roger Pouivet se situează, fără dubiu, în frontul speculativ. *Qu'est-ce que l'oeuvre d'art?* (*Ce este opera de artă?*) inventariază cele mai importante din teoriile angajate în definirea sau ne-definirea operei de artă. Adepții *quietismului definițional*, de exemplu, sugerează că pretenția de a defini arta este deplasată și excesivă, și că numai definiția în sine nu ne ajută să evaluăm arta ca artă. Ernst Gombrich crede că „arta” nu are existență proprie. „Există doar artiști... Artă cu A mare nu există, această Artă cu A mare a devenit un fel de ideal, dublat de o sperietoare.” Inutil, așadar, să căutăm ordine și normalitate într-un domeniu confiscat de chiar termenii contrari. Artă în sine este a-nomică: „nu există nici un canon pentru a măsura gradul de perfecțiune a unei opere de artă; tot așa, este în general imposibil de exprimat în cuvinte după ce anume recunoaștem o capodoperă”.

Scepticismul definițional promovează neîncredere în șansele unei definiții a operei de artă. Impotriva unui atare proiect este invocat Morris Weitz – promotor al „turnantei lingvistice” din estetică. Weitz propune să abandonăm orice proiect definițional, întrucît arta, datorită caracterului „expansiv și aventuros”, este lipsită de esență unică. În loc să răspundem la o întrebare de felul „Ce este arta?”, ar trebui să ne întrebăm „De ce fel este conceptul artei?” sau „Care

este uzajul folosirii cuvîntului artă?”. Rezumînd poziția lui Weitz, inspirată de scrierile lui Wittgenstein, s-ar putea spune că nu există nici o proprietate comună, intrinsecă tuturor operelor de artă, ci doar „asemănări de familie”, înrudiri și similitudini între operele de artă care justifică folosirea conceptului în discuție. Aceasta permite extensia termenului și la cazul altor obiecte, care nu excelează defel prin noutate sau originalitate.

Potrivit unor definiții concepute în canon *istorist*, de tipul celei formulate de Jerrold Levinson, un obiect nu poate deveni operă de artă decît cu condiția de a intra în relație cu operele trecutului, chiar dacă îndepărtate în timp sau uitate. Levinson este favorabil unui „contextualism estetic” diacronic; a fi operă de artă înseamnă *a aparține unei tradiții* în producția de artefacte. Prototipul operelor de azi trebuie căutat *à rebours*, într-o dinamică retrospectivă. Însă intenționalitatea artistică originală poate fi doar presupusă, nu și dovedită cert, pentru a explica evoluția operelor ulterioare.

Teoria *instituțională* (George Dickie) consideră opera de artă drept un artefact în contextul practicilor și convențiilor care îi confirmă recunoașterea și aprecierea. Dickie nu crede că opera de artă trebuie să fie direct perceptibilă, întrucît nu există un cîmp perceptual unitar, ci un mediu familiar practicilor artistice și convențiilor de gen. Opera de artă trebuie să fie „un artefact candidat la apreciere” din partea reprezentanților autorizați ai „lumii artei”. Potrivit lui George Dickie, trebuie cercetată *procedura* care face dintr-un obiect operă de artă sau *contextul instituțional* care permite situarea lui de partea artefactelor artistice.

Într-un sens apropiat se pronunță și Arthur Danto: „lumea artei” – crede acesta – are propriile autorități critice în măsură să discearnă opera de artă veritabilă de o alta, lipsită de valoare. Statutul de operă presupune mai mult decât acceptarea unei „candidaturi” care să fie validată de un expert în domeniu. Numai o *interpretare de profunzime*, atașată obiectului vizat, poate să-i confere un atare statut, în contextul practicilor artistice recunoscute și al tradiției la care se racordează. Orice definiție a artei trebuie să facă loc, între altele, *Fîntîinii* lui Duchamp sau celebrelor *Cutii Brillo* expuse de Andy Warhol, nu și altor obiecte similare.

Perspectiva *funcționalistă* ne solicită să luăm seama de calitatea artefactuală a obiectului estetic, dar și de disponibilitatea lui în a produce o „experiență estetică” (Monroe Beardsley). Aceasta din urmă este direcționată către un obiect selectat, distanțat emoțional, care presupune relații dinamice între elementele relevante estetic. Tot în mediul esteticii de factură analitică, Nelson Goodman consideră că adevărata problemă nu este „care obiecte sunt opere de artă”, ci „cînd un obiect funcționează ca o operă de artă?” sau „cînd există artă?” Un obiect devine operă de artă pentru că, și atît timp cît, *funcționează ca simbol*. Dacă se găsește pe o stradă, piatra nu contează ca operă de artă. Expusă într-un muzeu, ea devine cu totul altceva, funcție de intenția – mărturisită sau nu – a „creatorului”. O teorie semiotică a funcționării estetice a operei de felul celei goodmaniene este apropiată și de înțelesul dat de Gerard Genette: „opera de artă este un artefact (produs uman) cu o funcțiune estetică”.



Marcel Duchamp,
La fontaine, 1917



Andy Warhol, *Brillo Soap Pads Box* (Pasadena Type), 1969

Tot din perspectivă funcționalistă, francezul Roger Pouivet invocă „maniera de a fi” sau „modul de existență” pentru a caracteriza ceea ce face ca o operă să fie luată ca atare. Modul de existență a unei opere de artă este funcțional, întrucât caracterizează ceea ce *face* opera și nu ceea ce *este*. Altfel spus: „La ce folosește o operă de artă?” sau „Cum ceva (obiect sau eveniment) funcționează când este artă?”. Aceasta depinde de intențiile autorului și ale utilizatorilor; ea este relativă la contextele producerii și ale utilizării. Așadar, orice operă de artă este un produs cultural (non-natural), dependent de persoanele care îl fac să funcționeze ca atare. „Opera de artă este o substanță artefactuală, a cărei funcționare estetică îi determină natura specifică”.

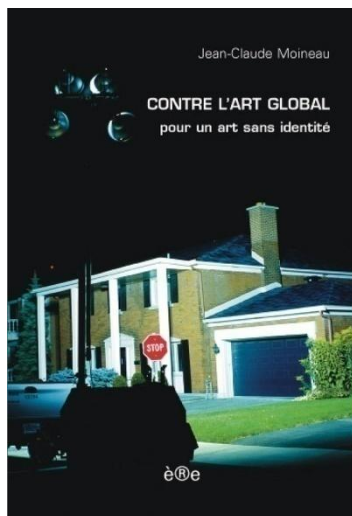
Discutabil la Pouivet mi se pare nu atât conceptul de artă, cît cel de „operă”. Autorul folosește un concept al operei văzut ca articulare împlinită și durabilă a unui proiect estetic oarecum rigid. Operele voit perisabile și efemere („acțiunile”- *performances*, de pildă) funcționează mai puțin ca „opere”? Definiția nu răspunde exigenței universaliste, întrucît lasă în afară experiențe artistice în care important este *mesajul* și mai puțin calitatea „operală” a acestuia. Dacă ar fi să împrumut o clasificare la modă, aş spune că unele din produsele artistice pot deveni, prin confirmare valorică, „monumente” de gen (tablouri, statui), altele doar „documente” – piese efemere, dar relevante, simptomatice, în construcția unei cuprinzătoare arhive istorice și culturale. Aceasta explică, de pildă, proliferarea „artiștilor” fără operă, dar și a celor care fac orice altceva decît numim convențional artă.

„Artistice” sînt astăzi nu doar obiectele investite în mod tradițional cu calități estetice, de felul celor expuse în galerii și muzee. În anumite cazuri, vorbim mai curînd despre experiențe, acțiuni, stimuli, relații, participare – toate circumscrise unei intenționalități de tip artistic. Pentru artist, ceea ce contează este nu atât orgoliul eternizării prin creația obiectuală, cît posibilitatea de a accesa spațiul public pentru a comunica un mesaj. Din acest motiv, utopiile autonomiei și autosuficienței operale sînt tot mai sever sancționate. Așadar, opera de artă ar trebui să funcționeze ca un *artefact* (construcție simbolică, intențională), să fie atribuită unui autor, supusă receptării (evaluării) publice și recunoscută (legitimată) ca atare de reprezentanții autorizați ai „lumii artei”. Cine sînt aceștia? De ce impun uneori standarde contestabile? Vom vedea în altă parte...

Reinventarea artei?

Ceea se întâmplă în arta contemporană face încă obiectul unor critici severe, dar și al câtorva tentative de „reinventare”. Discuții de acest fel am găsit în cartea lui Jean-Claude Moineau, autorul tomului intitulat *Contre l'art global. Pour un art sans identité* (Împotriva artei globale. Pentru o artă fără identitate, 2007). Esteticianul francez caută să indice locurile vulnerabile din interiorul „lumii artei”, arătând în ce măsură pot fi acestea corijate sau ameliorate. Cel mai puternic inamic al artei nu ar fi nici modernitatea, nici cultura *mass-media*, nici viața însăși, nici vreun alt dușman exterior, ci chiar arta în configurația actuală. Așa cum viermele își desăvârșește lucrarea distructivă din interiorul fructului, deși face corp comun cu acesta, la fel trebuie privită cauza „infectării” artei. Acțiunea ei este „virală”; infectează tot ce o înconjoară, administrându-și, totodată, propria otravă.

Autorul tematizează unele din conceptele extensive ale artei, cele care au reținut în mai mare măsură atenția



teoreticienilor: *arta totalitară*, *arta totală*, *arta globală*. Primul vizează comenzile politice și ideologice la care este obligat artistul, devenit agentul unei puteri opresive. Arta totală proclamă coincidența dintre artă și viață; praxisul artistic nu este distant și reflexiv, ci o formă plenară de angajament ontologic, quasi-organic. Conceptele de artă globală și de cultură globală sînt două din produsele de export occidental. Uneori par a se suprapune sau confunda. Arta globală nu este atît o artă integrală, cît una „integral integrată”. Ea a renunțat la orice exterioritate, la orice transcendență, complăcîndu-se în superficialitatea extremă. Tocmai de aceea, tinde a se confunda cu imaginea, cu *look-ul*. Este arta defilărilor de modă în chiar spațiile instituționale ale artei. Arta globală generalizează confuzia, făcînd indiscernabile arta autentică față de non-artă, modă, bani. Destinatar este nu publicul, ci piața mondializată a instituțiilor naționale și supranaționale. Centrată mai curînd pe exigențe comerciale (dovadă ponderea marilor „tîrguri” de artă), aceasta a neglijat orice critică instituțională, dar și orice demers autoreflexiv.

Jean-Claude Moineau crede că arta contemporană este pentru prima dată una într-adevăr globală, mix planetar incontestabil; ea își bate joc nu doar de vechile frontiere, ci și de actualele bariere geopolitice, fără a le putea totuși ignora. Activitatea artistică devine *flux* – material și virtual – de opere, capitaluri și persoane. „Lumea artei” se transmută în rețelele sofisticate de mărfuri, strîns conectate între ele. Rolul artistului, la rîndu-i, se modifică radical. „Artistul global” este cel care, inversînd filiera tradițională, capătă recunoaștere mondială înainte de a fi cunoscut la scară locală. Este artistul mobil, bursierul etern, rezidentul per-

petuu în marile capitale ale artei. Atribuțiunile lui sînt augmentate, jucînd uneori partituri multiple, precum – mai nou – cea a comisarului de expoziție sau a criticului de artă. Situația vine să atrofieze sau chiar să anuleze critica, întrucît aceasta presupunea o anume distanță sau independență față de contextul expunerii. Globalizarea este delocalizare și relocalizare, etalare de noi diferențe și de noi inegalități, care iau forma unui liberalism multicultural – permisiv dar și restrictiv, totodată.

Dincolo de toate criticile și observațiile posibile, esteticianul francez admite oportunitatea și necesitatea unui nou început. Asistăm în artă la tot felul de „reveniri”, fie la modernism sau la concepte precum cele de autor, morală, etică, „formă documentară” sau estetică, nu toate cu șanse de reușită. Astfel de tentative sînt, în fapt, forme de rezistență meritorii față de excesele globalizării și reificării. A venit momentul să „reinventăm” arta, adică să o „deconstruim”, nu doar pentru a-i desăvîrși căderea, ci pentru a o reconstrui pe alte baze, mult mai solide. Unele din prejudecățile anterioare ar trebui abandonate; de pildă, fantasmemele perimate ale „morții artei”, ale artei totale sau ale celei globale. Arta de astăzi ar trebui să reactiveze acele practici reale, funcționale, însă nelegitimate convingător: „arta fără operă”, „arta în afara artei”, „arta fără artă”, „arta fără identitate de artă”.

„Arta fără operă” pune în discuție posibilitatea recunoașterii artistice a unor lucrări care nu au „aura” artistică a capodoperelor, însă funcționează neconvențional ca *acțiune*, *proces*, *lucru* sau *piesă*. În cazul artelor socotite „efemere”, *documentul* și documentarea țin adesea locul operei propriu-zise. Un rol similar îl au expoziția, catalogul,

vernisajul, filmele și fotografiile evenimentelor – mult mai importante în perspectiva unei „arhivări” ulterioare.

„Arta în afara artei” ia în considerare criza spațiului public. Este vizată situația accesării artei în spațiul privat, extinzându-i-se sfera de acțiune dincolo de limitele instituționale. Audițiile muzicale, vizionările de filme, contemplarea unor tablouri sînt posibile și în spațiile proprii sau alternative.

„Arta fără artă” este arta indiferentă la sine, la opere, la procesele artistice, la tot ceea ce este recunoscut și legitimat ca artă, arta despovărată de orice intenție auctorială, fără a fi totuși non-artistică; este arta fără autor, percepută, resimțită și judecată doar de „privitor” – singurul care o poate activa și recunoaște ca atare.

„Artă fără identitate de artă” presupune, dimpotrivă, intenția autorului, dar evoluează într-un registru clandestin. Ea nu primește atenție ca artă și nici nu este identificată ca atare; este o artă fără artă, fără nume și fără artiști.

Criza de astăzi este mai curînd nominală, adică una care vizează conceptul artei, crede Moineau. *A reinventa arta nu înseamnă a propune o nouă definiție, ci a o păstra indefinibilă, fără concept și fără esență.* Artă fără identitate de artă nu trebuie percepută, nici numită, nici judecată ca artă; tocmai absența determinărilor o face mult mai eficientă. Este o artă care se sustrage obiceiurilor și reflexelor lumii artei, depășind obstacolele impuse de chiar numele pe care îl poartă. Artă fără identitate de artă a renunțat la identitate pentru a-și atinge mai bine scopurile. Dacă arta în genere și-a pierdut orice identitate, orice definiție, orice concept, soluția ar fi tocmai abandonul acestora, nu și al calităților care o recomandă. Altfel spus, sîntem îndemnați

să recuperăm arta acceptînd voluntar chiar prejudecățile care o subminează.

Inspirate de retorica „de-definirii” artei, susținută în anii '70 de Harold Rosenberg, propunerile lui Jean-Claude Moineau au totuși parfum de paradox. „Reinventarea” – așa cum este preconizată – pare a miza pe forța de regenerare a slăbiciunilor artei. „Viermii” care o parazitează la interior nu sînt defel anihilați, nu primesc antidot, ci, dimpotrivă, par mai curînd ajutați să-și desăvîrșească lucrarea distructivă și devoratoare. Cred că în absența criteriilor identitare și determinărilor precise, arta poate fi orice, mai puțin artă.

Capcanele „dezestetizării”

Spre sfârșitul săptămânii trecute, Centrul de cultură „George Apostu” din Bacău a recidivat pentru a XVII-a oară în organizarea *Simpozionului Național de Estetică* – unicul de la noi. Printre participanți – membri ai Academiei Române și cercetători din cadrul acesteia (Solomon Marcus, Alexandru Boboc, Marin Aiftincă, Grigore Smeu), universitari din București, Bacău și Iași (Ruxandra Demetrescu, Liviu Dăncănu, Ștefan Munteanu, Constantin Călin), critici de artă și artiști (Mihai Oroveanu, Valentin Ciucă, Aurel Vlad). Pretextul tematic al discuțiilor a fost *Opera de artă și dezestetizarea artei*. Un atare subiect a putut reactiva controversile privind „apusul” ireversibil al artei, prezis cu sîrg de aproape două veacuri. Se află arta cu adevărat într-un moment de crepuscul? Și-a epuizat cumva resursele? Poate fi elucidată simptomatologia „bolii” degenerante? Este aceasta incurabilă? Cine îi poate prescrie panaceul vindecător?

În linii mari, intervențiile celor prezenți au descris precaritățile artei „dezestetizate”, pledînd pentru solidarizarea artiștilor în jurul valorilor clasice (simplitatea, armonia, simetria, proporția, măsura) – abandonate o dată cu efervescența nihilistă a avangardelor. După istoria bimilenară, idealul estetic al *frumosului* a fost aprig contestat tocmai de acestea. La 1918, dadaiștii proclamau zgomotos cum că „frumusețea este moartă”. Teoriile estetice privind

„autonomia artei” sau pretinsa ei „gratuitate” au fost, rînd pe rînd, deconstruite și caricaturizate. Unii au pus parcursul dezestetizant pe seama coruperii bunului-gust și recrudescenței urîtului – în toate formele sale –, acesta avînd tendința să substituie tot mai mult relevanța termenului antinomic. Totodată, se constată o repliere convergentă a artiștilor spre motive și soluții „periferice”. Limbajul artei pare a fi pervertit. De aici și ipoteza că „arta de astăzi se află într-o criză a limbajului”, datorită căreia sîntem aproape inapți să-i mai pricepem sensul ascuns (Solomon Marcus). Situarea asiduă pe versantul interpretării poate fi, pe moment, o soluție la îndemînă. Denunțul hotărît al tuturor operelor „non-estetice” ar trebui făcut într-un context „ecologic”, unul care să discearnă cu fermitate arta veritabilă de ceea ce pare să o contrazică.



În ce mă privește, am glosat pe tema *De-definirii artei*. Neobișnuitul termen fusese lansat în 1972 de către Harold Rosenberg, într-un text devenit celebru. Artă din timpul nostru, argumenta criticul american, este prinsă într-o mișcare de „de-definire” care o transformă în ceva incert, ambiguu și anxiogen. În absența altor determinări, artă este ceea ce face artistul – chiar dacă face mai nimic. Configurația „operei de artă” este radical modificată, ajungând să semene unui centaur compus pe jumătate din material, pe jumătate din cuvinte. Fără aport discursiv, materialele în sine nu acced la statutul de operă. A fabrica lucruri care doar seamănă artei propriu-zise este practica cea mai obișnuită și mai anti-culturală a *ethosului* „de-definirii”. Programul artei contemporane nu este estetic, ci metafizic, urmărind a capta sensul „ființei” pornind de la figuri cât mai apropiate de vid. Refuzul oricărui conținut, dublat de abandonul reprezentării, duc arta spre formule „apofatice”, în care negația pare a fi singurul mod de exprimare. Cu cât este mai ambițioasă și ostentativă, cu atât se expune riscului depărtării de arta propriu-zisă. Opera de artă există astăzi mai puțin ca obiect unic, distinct, și mai mult în forma copiilor, interpretărilor, rivalităților și transformărilor pe care le suscită...

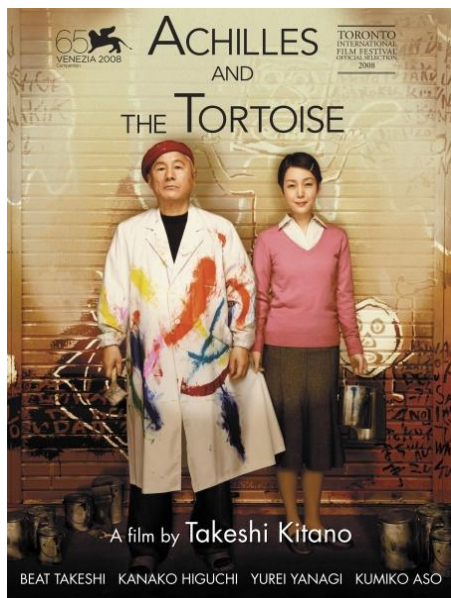
Cum se văd lucrurile astăzi? În câmpul artelor vizuale intră acum nu doar operele de factură clasică; obiectele „gata-făcute” (*ready-made*), acțiunile, instalațiile, evenimentele reclamă, deopotrivă, statut artistic. În cazul acestora din urmă, angajamentul receptiv este cu totul diferit. Sensibilitatea contemplativă, gustul, plăcerea vizuală sînt mai puțin încercate. Miza lor este mai curînd ideea, conceptul, mesajul, atitudinea ideologică sau acțiunea eficientă. În multe cazuri, „dezestetizarea” este dorită chiar

de artiști. Expunînd *Fîntîna*, Marcel Duchamp, de pildă, afirma că scopul său a fost acela de a descuraja estetica, adică perceperea lucrării ca frumoasă ori încîntătoare. Piero Manzoni, la rîndu-i, a livrat galeriilor și muzeelor eșantioane – numerotate și semnate – din scandaloasa *Merda d'artista* (1961). Un alt artist – Jeff Koons – propune pieței de artă obiecte banale, *kitsch*-uri „autentice”, avertizînd publicul că sînt lipsite și de valoare estetică, și de mesaj. Reacțiile stîrnesc încă ilaritate; pentru a intra în posesia unor astfel de lucrări, instituțiile muzeale de prim rang, colecționarii privați licitează sume de-a dreptul impresionante. Datorită snobismului cronic și ignoranței desăvîrșite, parte a privitorilor nu încetează să admire „estetic” lucrările, găsindu-le deosebit de frumoase, chiar... seducătoare.

Este evident că „lumea artei” se repliază spre cu totul alte valori decît cele tradiționale. Din exigențe pur comerciale, frumosul se aliază adesea cu *kitsch*-ul, ceea ce îl face superficial și frivol. „Abuzul frumosului” – sancționat de Arthur Danto într-un eseu din 2003 – vizează tocmai astfel de excese, îndemnînd la o poziționare ostilă. Pentru mulți artiști, plăcerea ideii transfigurate vizual sau a atitudinii protestatare excede satisfacția simplei și inocentei reprezentări. Donald Judd – unul din minimaliștii secolului trecut – era de părere că o lucrare nu trebuie să fie neapărat frumoasă: „este de ajuns să fie interesantă”. Pentru a înțelege arta contemporană, trebuie folosite măsuri adecvate, în cunoștință de cauză. În nici un caz, pe cele vetuste sau improprii. Altfel, discursul dezestetizant rămîne doar retoric și curat fariseic.

Ahile, țestoasa și „lumea artei”

Pasionat de paradoxuri, adică de acele fundături ale gândirii, anticul Zenon demonstra că este imposibil să-ți închipui că Ahile cel iute de picior ar putea să ajungă din urmă broasca țestoasă, dacă acesteia i se dă un mic avantaj. Ajuns în locul din care tocmai a plecat greoiul batracian, el va trebui să-și continue alergarea, dar nu o va ajunge vreodată, câtă vreme aceasta va fi mereu cu un pas înaintea. Aporia zenoniană ne dovedește că rațiunea este contrazisă uneori de evidențe, că logica minții intră adesea în conflict cu cea a realității. *Ahile și broasca țestoasă* este titlul unui film japonez realizat de Takeshi Kitano. Filmul demitizează într-o cheie tragi-comică „lumea artei”, privind-o cu indiscreție, dar și severitate. Este artistul un privilegiat al sorții? Putem vorbi în cazul lui de o „rețetă” a succesului? Care este ponderea talentului în realizarea „operei” sale? Dar a efortului? Cât sacrificiu trebuie să investească? Poate fi asumată arta ca mod de viață? Care sînt limitele ei?



Iată, în linii mari, despre ce este vorba... Rămas orfan de timpuriu, tînărul Machisu Kuramochi se deosebește de ceilalți copii printr-o neobișnuită dorință de a picta. Mai mult harnic decît talentat, el va stăruî în această pasiune dincolo de toate greutățile conjuncturale. Apropiatii îl încurajează. Ajuns într-o școală de pictură, cunoaște pe Sachiko, un rebel talentat care pictează în răspăr, după înclinație, refuzînd șabloanele impuse de profesori. În jurul acestuia se încheagă un grup nonconformist, dornic să resusciteze spiritul avangardei. Tinerii recurg la felurite „nebunii”: fac *performance*, instalații „nou-realiste”, fotografie, pictură abstractă, *dripping*, aruncînd vopseaua la întîmplare din elanul bicicletei sau al mașinii, ambele sacrificate „în numele artei”.

Odată căsătorit, Machisu găsește deplină înțelegere la tînăra soție – care îi devine parteneră în realizarea „operei”. Ambii asumă arta ca mod de viață. Realitatea va fi necruțătoare. Deși prolific, Machisu nu reușește să convingă; își caută un stil, dar nu poate să se despartă de modele. Pictează în maniera unor Andy Warhol, Picasso, Juan Miró, însă imitațiile sînt prea ușor de recunoscut, iar „criticii” îl întîmpină cu sentințe descurajante. I se cere ceva personal, „rupt din viață”. Machisu perseverează, inspirîndu-se din întîmplările de zi cu zi. Unele situații îl surprind în posturi ridicole: pictează, de pildă, victima unui accident de mașină, schimonosită de durere, imobilizată între fiarele unei mașini, negîndindu-se că ar fi putut întinde o mînă salvatoare. Datorită extravaganțelor repetate, devine ținta multor ironii. Încă nu reușește să-și vîndă tablourile, deși sacrifică totul, inclusiv familia. Solidară cu eforturile artistice ale soțului, soția își abandonează propria carieră, iar copilul,

neglijat din ambele părți, fuge de acasă. Între timp, află că Sachiko, prietenul său talentat, face furori în America, unde găsisse un mediu mai prielnic afirmării.

Istoria nu se oprește însă aici. Criticul care-i evaluează lucrările îi recomandă să picteze altfel, mai profund și „mai dramatic”. Se gîndește că experiența durerii i-ar putea da soluții; își scufundă capul în cada cu apă, crezînd că experiența agoniei și a morții îl va inspira decisiv. Ajunge însă la spital, iar soția – care îl ajutase – la poliție. Pus să aleagă între artă și familie, Machisu face prima opțiune, rămînînd complet singur. Neajutorat și sărac, are nevoie de bani pentru a-și cumpăra culori. Cere ajutor tocmai fiicei sale – ajunsă prostituată. Filmul ne prezintă o culme a inversiunii valorice: în vremurile noastre, prostituția este mai „rentabilă” decît arta, dar nu mai puțin periculoasă. La un moment dat, Machisu este invitat la morgă pentru a recunoaște cadavrul fiicei; în locul compasiunii firești, artistul intră în transă contemplativă, privindu-și odrasla detașat, ca pe o „natură moartă” vrednică de interes. Îi mînjește fața cu ruj și imprimă pe o pînză ultima expresie a chipului. „Opera” îl încîntă, spre disperarea soției care îi reproșează totala in-umanitate. Abandonat din nou, își arde lucrările, căutînd să se sinucidă. După mai multe încercări eșuate, se închide într-un depozit pe care îl incendiază, în timp ce el, pictorul, arde, se jertfește, pictîndu-și ultima „operă”. Cînd tocmai credea că a devenit „martir”, este salvat, dus la spital și recuperat. La ieșire, găsește pe jos o cutie de bere. O „reciclează” grijuliu și o prezintă trecătorilor ca pe un *ready made*, ca pe o „operă de artă”, cerînd în schimb o sumă importantă. Cu totul neașteptat, are parte de primele atitudini interesate. Unii găsesc

banalei cutii calității estetice nebănuite, alții sînt gata să o cumpere... Pe final, reappare soția, care își recuperează partenerul, rătăcit într-o junglă nemiloasă.

Filmul lui Takeshi Kitano este încărcat de sugestii. El aruncă o privire asupra „lumea artei” de astăzi, cu legile ei nedrepte, unde mai toate personajele devin victime ale propriilor obsesii. Machisu este întruchiparea artistului care trăiește arta cu candoarea devotamentului necondiționat. De ce efortul, perseverența și sacrificiul nu-i sînt răsplătite? Ce îi lipsește pentru a reuși? Spre deosebire de acesta, Sachiko este „omul momentului”; el anticipează sensul și tendințele artei, capitalizîndu-și abil succesul. Aidoma aporiei zenoniene, artistul harnic și zelos nu îl va ajunge din urmă pe cel talentat și norocos.

Astăzi însă, recunoașterea și notorietatea sînt independente și de talent, și de efort. Meritul și îndemînarea pot fi handicapuri severe. *Kitsch*-ul s-a „academizat”, făcînd obiectul unor tranzacții neverosimile. Mediocritatea și impostura urcă tot mai adesea pe pedestal. Lipsa operei, a mesajului, a înzestrării artistice devin pe alocuri virtuți demne de laudă. Artiștii care satisfac această... exigență îi privesc pe truditorii din ateliere cu superioritate și dispreț. Cei ce știu „să se descurce” au luat distanță considerabilă față de cei ce știu „să facă”. Oare vor mai fi ajunși vreodată?



**ÎMPOTRIVA
TRADIȚIEI**



Noul Ev tehnologic

Alături de primele *ready-made* (obiecte fabricate industrial, expuse ca „opere de artă”), două din inovațiile veacului trecut au încă un impact deosebit în perimetrul „lumii artei”: televizorul și calculatorul. Deturnate de la destinațiile obișnuite (utilitară, de divertisment sau de informare), acestea vor primi ulterior o alta, suplimentară. Fără a intra neapărat în competiție cu tradiția, tot mai mulți artiști folosesc noutățile tehnologice în proiecte de tip expozițional, fie renunțând la suportul clasic, fie în combinație cu acesta. Chiar dacă pare neverosimil, ecranul și monitorul devin tot mai mult alternative la tabloul obișnuit. Pânza – suportul favorit al imaginii pictate tradițională – face loc unui mediu transparent, din sticlă, loc al infinitelor permutări de sunete, forme și culori.

Se vorbește deja despre o „artă tehnologică” sau despre una „informatică”, termeni care includ experiențe de felul video-artei (proiecții și instalații, sculptura-video), dar și al artei digitale (obținute din conceperea și prelucrarea sintetică a imaginii pe calculator, inclusiv multiplicarea de structuri fractale ori simularea unor „sculpturi” bi- sau tri-dimensionale). Profitând de atuurile mobilității și imediatității, astfel de experiențe surprind cu mai multă acuratețe clipa, detaliul, întâmplarea, cotidianitatea, dinamismul faptului divers. Dacă anii '60 sînt decisivi pentru arta video, deceniul următor trece drept unul de referință pentru arta digitală. Gruparea *Fluxus*, condusă în Germania

de George Manciuonas, folosește noile suporturi cu ocazia numeroaselor „performări” organizate pe Bătrînul Continent, dar și, ulterior, în America. În 1965, la New York, are loc prima expoziție de „artă informatică”, urmînd ca o „estetică informațională”, în versiunea lui Abraham Moles, să legitimize praxisul specific. Între promotorii artei video să-i amintim pe sud-coreeanul Nam June Paik, pe Wolf Vostell, Robert Rauschenberg, John Cage, Merce Cunningham, iar ca pionieri ai artei digitale - pe Manfred Mohr, Torsten Ridell, Michael Noll, Vera Molnar.

Avînd ca model reportajul jurnalistic, îndeosebi pe cel televizat, arta video mizează pe fidelitatea reprezentării. Instantaneitatea cadrelor *live*, simultaneitatea transmiterii și a receptării sînt exploatate copios de artiștii dispozitivelor electronice. Ea oferă posibilități de documentare, stocare și arhivare ale semnelor, mărturiilor sau evenimentelor. Artistul digital este un conceotor de programe, inginer al imaginii, producător de *software* specializat. Competențele lui se regăsesc și în producțiile cinematografice concepute în laborator, în industria desenelor animate, a benzilor desenate sau a jocurilor video, locuri în care simulacrul devine un fel de nouă realitate.

Este mașina capabilă „să facă” artă? Poate substitui aceasta pe artistul obișnuit? Sau rămîne doar o unealtă la îndemîna celui care o concepe, o programează și utilizează? Care este diferența dintre imaginea statică, a tabloului, și cea dinamică, a ecranului de proiecție? Cel puțin patru proiecte video-expoziționale la care am fost martor m-au convins că arta de tip tehnologic trebuie privită cu seriozitate și cu deschiderea cuvenită.

Mai întâi, o expoziție, acum mulți ani, la Centrul „Georges Pompidou” din Paris, concepută în felul unei instalații florale în suport electronic. Cîteva monitoare plate, avînd dimensiunile unor tablouri obișnuite, erau suspendate de perete, înfățișînd eterice vase cu flori. Culoarele, motivele florale, densitățile și intensitățile pixelilor se preschimbau ritmic, astfel încît cadrul rămînea același, dar imaginea era mereu alta. Alternanțele cromatice quasi-instantanee dădeau impresia unei mobilități vizuale neobișnuite, într-un fascinant joc al identităților și diferențelor, punînd în contrast „fixitatea” spațiului cu dinamismul imaginilor.

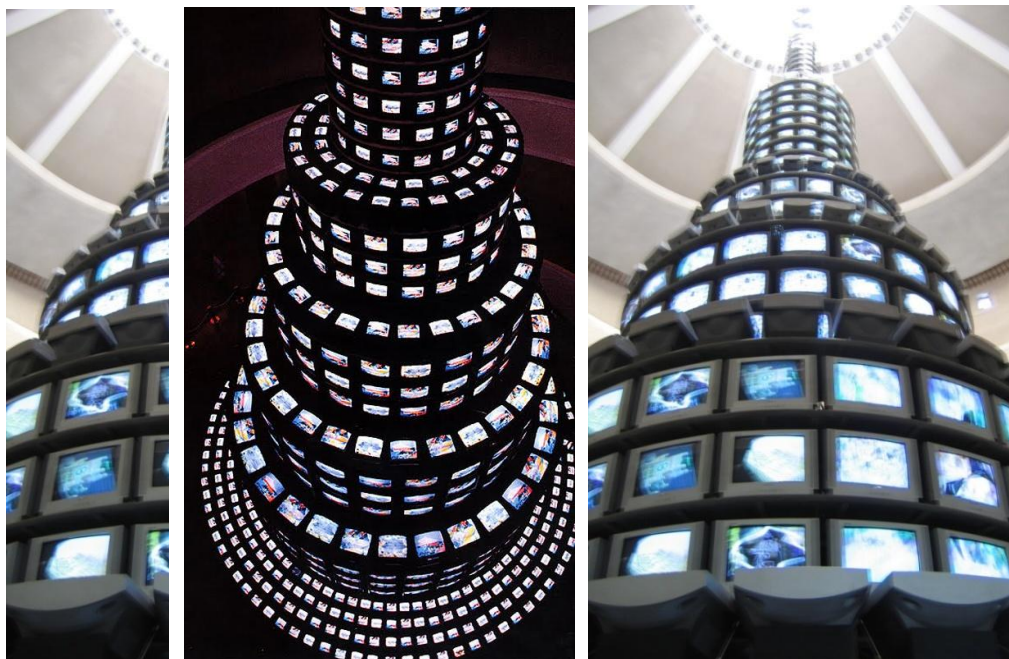
La Nancy, în Muzeul de Arte Frumoase, pot fi admirate în aceeași încăpere două lucrări cu același conținut. Prima, de factură tradițională (*La Toussaint*, de Emile Friant), înfățișează un cerșetor primind o monedă din partea cîtorva



Emile Friant, *La Toussaint*

trecători, îmbrăcați în culori cernite, venind parcă de la o înmormîntare. Același tablou, aceeași scenă, cu aceleași personaje, dar aflate în mișcare – pe un alt perete. Ochiul distinge diferența de suport; pînza în primul caz, ecranul - în al doilea. Personajele din tabloul-ecran devin mobile; intră în cadru, se opresc în fața cerșetorului, oferă un ban, continuă mișcarea și ies din cadru pentru a reintra în „scena” abia abandonată, dar pe partea cealaltă.

În Seoul, la National Museum of Contemporary Art, se poate contempla celebra „piramidă” Samsung, a lui Nam June Paik (*The More the Better*, 1988). De formă circulară, dispusă pe niveluri concentric suprapuse, îngustîndu-se spre vîrf, sculptura piramidală este compusă din zeci de



Nam June Paik, *The More the Better*, 1988

monitoare care funcționează simultan. Ea este gândită ca un simbol al culturii video, al noului „ev media”, în care televizorul, cu imaginile lui artificiale, invadează spațiul public. Tot aici, Bill Viola expune una din instalațiile sale video; o cameră neluminată, cu o singură intrare, la capătul unui culoar aflat în beznă. Din interior se aude sunetul natural, puternic și agasant, al unei căderi violente de apă. Trei nișe în pereții galeriei sînt ecranate; din ele apar și se retrag ritmic, prin alternanțe stridente de clar-obscur, personaje stranii, siluete nedefinite, bărbați și femei, stropite copios de apa căzînd în cascadă. Atmosfera este clausturantă, ca la sfîrșit de lume. Simțurile sînt încordate la maximum, dînd impresia de panică. Unii dau să fugă, dar se lovesc de cei care traversează culoarul întunecat...

Chiar dacă nu fac artă în sens clasic, „mașinile” pot deveni instrumente utile, nu și indispensabile, medii alternative care susțin mesajul, îl fortifică, multiplică și difuzează. Ceea ce n-ar fi tocmai puțin.

Cucerirea cyberspațiului

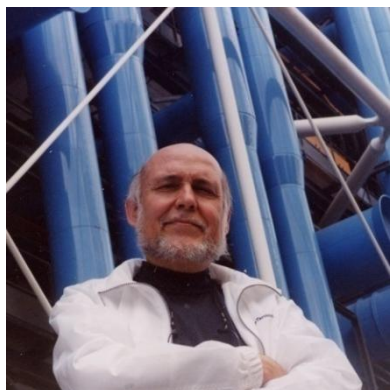
Scriș în 1983 și diseminat în spațiul virtual, *Manifestul pentru o estetică a comunicării*, avîndu-l între autori pe inventivul Fred Forest, conține opinii, observații, critici și propuneri vizînd reconsiderarea problematicii artei din perspectiva noilor tehnologii. Cele 13 secțiuni ale *Manifestului* propun asumarea artei nu în termeni de obiecte izolate, ci în grila euristică a conceptelor de *relație* și *integrare*. Altfel spus, operele, datele, sistemele artistice trebuie analizate ca ansambluri integrate în rețele interactive. „Opera de artă” nu se mai confundă cu suportul ei material, nici cu reprezentarea lucrurilor exterioare. Banalizarea practicilor vizuale ar reclama o repliere a artiștilor către noi soluții, adecvate realităților curente. Societății de producție, cred teoreticienii *Manifestului*, îi succede o alta, a comunicării.

„Artistul comunicator” este un producător de simboluri; el recurge la cu totul alte mijloace decît artistul tradițional. Mesajele sale sînt destinate nu muzeelor închise, ci teritoriilor nelimitate ale *mass-media* și *Internetului*. „Spațiul” său privilegiat este cel al *informației* – presă scrisă, radio, televiziune, mail, telefon, fax.

Estetica societății comunicării privește arta nu ca *loisir* (divertisment) sau ca demers contemplativ degajat de orice formă de interes, ci în felul unei activități profund reactive la tendințele represiv-ideologice ale oricărei puteri. Artistul

trebuie să devină un „operator” sau un „actor social”; arta sa înseamnă atitudine, manieră de a se poziționa în raport cu lumea și cu centrele ei de putere. Noua estetică pretinde a se situa dincolo de sistemul comercial și instituțional al artei. Fred Forest, de altfel, este fondatorul primului muzeu virtual (*webnetmuseum.org*), accesibil oricând și oricui.

Electricitatea, electronica și informatica sînt noile instrumente de creație. Ele ne-au schimbat mediul fizic înconjurător, dar au modificat radical și reprezentările noastre mentale, sensibilitatea în ansamblu. Artistul comunicării recurge la o estetică revizuită, interesată de felul în care sînt articulate sistemele de semne, simboluri și acțiuni. El se apleacă mai puțin asupra trecutului, devenind un om al prezentului, „martor angajat în aventura timpului său”. Noțiunea de *relație* joacă un rol decisiv în noua practică; la fel, cele de *viteză*, *ritm*, *flux*, *informație*.



Instalație prezentată de Fred Forest la
Artmedia X, Paris, 2008

Autorii *Manifestului* constată că unele din produsele artistice de azi, abil promovate de muzee ori comercializate prin galerii, convertesc sensibilitatea artistului în marfă. Pentru a intra în circuit, operele obișnuite trebuie să poată fi văzute, atinse, agățate pe pereți, expuse pe socluri, lăudate, litate, vândute și cumpărate. Există însă o antinomie între exigențele economice și expresia unei sensibilități care nu se vrea concretizată în obiecte. Suportul expresiei determină în realitate conținutul acesteia. Mediul clasic „pictură-tablou” este impropriu pentru a mai traduce sensibilitatea specific contemporană.

Fred Forest propune forme de participare artistică utilizând structurile *multimedia* și informatice; artistul este „conceptor” al dispozitivului și, eventual, „actor-animator” al rețelei constituite. Noțiunile cibernetice de *feed-back* și de *retroactivitate* pot fi asumate legitim în astfel de proiecte. Artistul comunicării devine un „arhitect al informației”. Propunând „opere de artă” în felul unor „sisteme de comunicare”, acesta dorește să modifice și să rafineze deprinderile noastre perceptive. Renunțând la fabricarea de obiecte și la expunerea lor imediată, arta se „dematerializează” treptat; ea devine emisie, recepție, deturnare de mesaje și de informație. Important este să fii „branșat”, „conectat” la rețea, pentru a fi oricând în comunitate și comunicare cu ceilalți.

Pariul artei contemporane, crede Forest, se situează dincolo de statutul imaginii și al formei. Spațiul și Timpul, ca entități „imateriale”, vor constitui „materia primă” a artistului. Ordinatorul este pe cale să realizeze sinteza dintre gândirea tehnică și cea simbolică. El ne restructurează în chip radical relația cu spațiul și timpul. Problema artei nu

mai este una de obiect, formă sau culoare, ci de *energie*. Scopul artiștilor comunicării nu este acela de a produce semnificații de prim nivel, ci de a ne face conștienți asupra felului în care acționează stimulii comunicativi de orice fel asupra minții și a sensibilității noastre.

După cucerirea Vestului în secolul al XIX-lea, după cucerirea spațiului în anii '60-70 ai veacului trecut, teritoriul *on-line* este cea mai recentă provocare. Conectați în rețea, milioane de oameni – anonimi sau nu – devin pionierii unei noi aventuri, cea de constituire a *cyberspațiului* – spațiu al semnelor, cunoașterii și comunicării, care acoperă planeta cu o altfel de „piele” – virtuală, fără frontiere.



Fred Forest, *Corrida on Second Life*, 2008

Corpul ca obiect de artă

Corpul este o „invenție culturală” – spun unii esteticieni. El apare ca o inovație în artă începînd cu pictura italiană din secolul al XIV-lea, îndeosebi cu Giotto, Gentile da Fabriano, Masaccio, Pisanello, Andrea Mantegna, Jacopo Bellini. Transgresînd imobilismul reprezentărilor creștin-medievale, pictorii pomeniți surprind profiluri faciale, dau volum siluetelor și, în plus, sugerează mișcarea. Spre deosebire de biologie și medicină, arta și religia sustrag corpul ordinii naturale și îl arondează alteia, culturale și simbolice.

Nu doar imaginile vorbesc despre corp. Arta mimului constrînge corpul să se exprime prin gesturi și mișcări; dansul comunică, la rîndu-i, prin gest, mișcare, ritm și muzică; literatura face din corp un loc al limbajului (H. Miller, P. Klossowski); „teatrul cruzimii” – în versiunea lui Antonin Artaud – dramatizează emoțiile extreme, cerînd spectatorului să sufere, să se implice și nu să rămînă un contemplator pasiv. Gauguin pictează în experiențele sale tahitiene corpul străin, corpul celuilalt, iar Van Gogh își decupează și donează propria ureche, dînd o miză simbolică acestei intervenții dureroase. Cubismul, dadaismul și suprarealismul destructurează și fragmentează corpul, simbolizînd intrarea într-o ordine des-centrată, periferică, neconvențională. Artistul nu mai expune; el se expune fizic sau propune scenarii conceptuale sofisticate.

Body art (arta corporală) contemporană transformă corpul în obiect de artă. Anii '60 exaltă corpul mutilat, rănit, flagelat, carnea sîngerîndă, expusă provocator. Este revolta organicului împotriva convențiilor „puriste”, favorabile aparenței și suprafeței corporale. Franțuzaica Orlan demitizează ideea frumuseții feminine augmentate artificial prin intervenții dureroase. Corpul ei devine „operă de artă” pentru public. Nu pielea contează, ci doar ceea ce se găsește dedesubt. Gina Pane recurge la gesturi violente asupra propriului corp: tăieturi, înțepături, ritualuri menite să suprimă medierea: „corpul meu în acțiune nu e numai în relație, el e relația însăși”. Excentricul Stelarc se suspendă gol într-un fileu de baschet, asistat de indienii unui trib de azi. Morala preconizată? Omul alb, despuiat, ajunge prizonierul propriei culturi, într-un gest de revanșă istorică.

Experiențe de felul tatuajelor, *piercing*-ului, scarificărilor (tăieturi și cicatrizări ale pielii) au permis analogii între arta corporală și arta primitivă. *Body art* alege în fapt o cale opusă artei primitive. Astfel de practici nu mai „culturalizează” corpul, ca în culturile tradiționale, unde imaginea substituia scrisul, ci îl „decorează” funcție de modă.

Datorită tehnologiei computerizate, *video arta* și *arta digitală* permit mixarea și trucarea imaginii corporale. Ecranul de proiecție substituie desuetul tablou pictat. Maniera în care Bill Viola utilizează spațiul, oglinda, ecranul, sunetul, evocă ritualuri simbolice



dintre cele mai sofisticate. Corpul devine loc al artificului și falsului. Ficțiunea însăși este luată uneori de model. Lara Croft, unul din personajele favorite ale jocurilor video, devine model pentru adolescenți, dar și pentru producții cinematografice jucate cu actori. Tinerii japonezi se îmbracă precum personajele favorite din desenele animate, inaugurînd o adevărată modă (Harajuka), avînd specific autohton.



Bill Viola, *The Crossing*, 1996

Supereroii sînt de fapt supraoameni. Superman, Omul păianjen, Nemuritorul fac reală concurență clasicului James Bond. Șarmul, frumusețea și inteligența eroilor devin repere derizorii. Un întreg *bestiarum* de „morți vii”, zombi, strigoi, vampiri, vîrcolaci, indivizi mutanți, extraterestri, maimuțe vorbitoare inteligente populează micul și marele ecran. S-a

intrat în era *post-umană*, una în care omul și-a pierdut propria „umanitate”.

Jake și Dinos Chapman compun ființe mutante, aflate „dincolo” și „dincoace” de barierele biologice ale eredității și geneticii umane. Trăim, cum ar spune Paul Ardenne, într-o „lume a monștrilor”. Dacă pentru Goya „somnul rațiunii naște monștri”, în cultura postmodernă rațiunea însăși naște monștri. Corpul arian, omul nou, corpul participativ, corpul erotic sînt însemne ale noului eon. Pornografia exhibă voit fantezmele corpului, reducîndu-l pe acesta la statutul de obiect al juisării senzoriale. Publicitatea, la rîndul ei, include corpul într-o logică a persuasiunii comerciale și a consumului. Corpul vinde, în aceeași măsură în care se vinde.

Fotografiile lui Spencer Tunick surprind omul gol, natural, dezinhibat, intrat în conflict cu societatea industrială. Tunick denunță cultura urbană, societatea de consum care îl reduce pe ins la statutul de produs serial, derizoriu, repetitiv, piesă insignifiantă în angrenajul productiv al lumii în care trăiește. El este în același timp *omul-masă*, *omul-forță*, *omul-instinctelor* necenzurate, cel care ironizează și subminează voluntar simbolurile culturii oficiale.

Artele de tip comunicativ suprimă total prezența corpului. Omul este substituit de propriul mesaj. *Cyberspațiul* este locul întîlnirilor anonime și impersonale între oameni care nu se văd, dar comunică instantaneu. „A fi” înseamnă a fi brănșat, a intra în rețea, a-ți posta mesajul. Reprezentarea însăși este abolită și înlocuită de stimuli subversivi, protestatari, livrați la distanță prin simpla accesare a tasturii de calculator...

Cîmpul artei este astăzi dezmarginat, fluctuant și imprezibil. Derutați de spectacolul noutății, denunțăm adesea lipsa de măsură. Știe însă cineva care este dreapta măsură?

Simulacre și contrafaceri

Mitul românului „născut poet” pare a fi treptat eclipsat de un altul, al românului-artist sau... simplu iubitor de artă. Dacă ne-am lua după unele din scrierile recente, numai în ținuturile moldave sînt pe puțin două-trei mii de artiști merituoși, vrednici de toată lauda. Numărul, se știe, nu este necesarmente un etalon al calității. În cazul mulțimilor, valoarea se distribuie imprevizibil, nedemocratic și inegal. Tocmai de aceea, ierarhiile în branșa evocată se stabilesc după alte criterii. Unul dintre acestea – frecvent contestat – este cel al cotei de piață, adică al grilei de tranzacționare a lucrărilor. Este prețul unui tablou, să zicem, un indiciu al valorii sale implicite? Dă el seamă în privința standardelor auctoriale? Unde situăm arta care se eschivează intenționat convertirii în „marfă”? Dar pe cea etalată în forme seducătoare, însă voit măsluite?

Tot mai mulți sînt cei care investesc astăzi sume importante în achiziția operelor de artă. Dincolo de prezența lor decorativă, acestea sînt bunuri care tezaurizează un anume capital. Colecționarii se înmulțesc; galeriile, de asemenea. Prețurile au început să crească. O *Țărăncuță odihnindu-se*, a lui Nicolae Grigorescu, s-a vîndut de curînd prin licitație cu 270.000 de euro. Alte trei lucrări ale aceluiași au fost achiziționate cu sume onorabile. Nu este de mirare că tablourile de patrimoniu sînt privite astăzi cu alți ochi. De pildă, cu cei lacomi de cîștig ai negustorilor de

profil sau ai hoților care tind la o specializare distinctă, cu parfum estetic.

Ziarele din ultimele săptămîni au glosat copios pe tema furturilor de la Deva și Piatra Neamț. Au fost subtilizate lucrări de Nicolae Grigorescu, Nicolae Tonitza, Ștefan Luchian, Corneliu Baba, Octav Băncilă, Ștefan Popescu. Hoții ardeleni s-au dovedit ceva mai abili. Au luat lucrări semnate de Grigorescu și Dărăscu, înlocuindu-le cu imitații verosimile, vînzînd originalele la prețuri derizorii unor precupeți bucureșteni. Ani buni, falsurile au trecut ca fiind veritabile. Vă amintiți, probabil, că acum cîțiva ani au ajuns la Iași cîteva statuete atribuite lui Salvador Dali, furate de conaționali valahi aflați „la lucru” în Spania. Autenticitatea sau falsitatea lor nu au putut fi însă dovedite. Cum distingem originalul de produsul copiat sau măsluit? Cum discernem arta de non-artă, modelul de imitație, autenticul de *kitsch*?



Salvador Dali, *Mona Lisa*,
1952



Marcel Duchamp,
Mona Lisa L.H.O.O.Q., 1919

Ne dăm seama că lumea artei este departe de a fi inocentă. Uneori, ca în cartea lui Guy Isnard, avem nevoie de *Un Sherlock Holmes printre tablouri*. Pe lângă operele singulare și veritabile, simulacrele se înstăpînesc viguros. O lucrare trece drept *originală* cînd este ceea ce pretinde a fi și nu altceva. Problema este, așadar, una de identitate. Camuflate sub aparența autenticității, copiile și imitațiile intră în registrul contrafacerilor, dar și în cel paralel, al jurisdicției punitive.

Opera de artă poate avea mai multe chipuri – unele îngăduite de lege și de autori, altele nu. Esteticienii au propus mai multe tipologii. Nelson Goodman, Gérard Genette, Roger Pouivet (invitatul meu la Iași) sînt doar cîteva nume. S-a ivit și o disciplină autonomă („ontologia operei de artă”), interesată să explice diversitatea relativ necontrolabilă a manifestărilor „operale”. Goodman împarte operele în *autografe* și *allografe*. Primele au valoare de unicat și sînt nereproductibile (de exemplu, tabloul unui pictor), în timp ce instanțele allografe (de felul celor literare și muzicale) pot fi multiplicare la infinit. Tocmai din acest motiv sînt și mai vulnerabile, putînd fi copiate și traficate în exces.

False sînt acele copii și imitații nerecunoscute. Multe din lucrările aflate în circulație, chiar dacă asupra lor planează suspiciuni în privința autorului, a subiectului sau a personajelor, nu intră în registrul ilicit. Cine mai este ofensat de faptul că Ștefan cel Mare (postat în fața Palatului Culturii din Iași), al francezului Emmanuel Frémiet, seamănă mai curînd cu un rege străin, călărind un exemplar cabalin aproape similar celor care-i ține în șa pe Jeanne d’Arc (la Paris și Nancy) și pe Don Quijote (la Muzeul de *Beaux-Arts* din Lille)?

Dacă originalul nu este totdeauna la îndemână, o copie îl poate suplini, cu precauția de a-și asuma condiția derivată. Obținute prin reduplicare sau multiplicare, copiile sînt îngăduite, cum și eventualele variante sau lucrările parodice. Brîncuși, de pildă, obișnuia să facă numeroase replici ale uneia și aceleiași teme; *Meninele* lui Velázquez au fost parodiate în zeci de feluri. Cópîi color ale principalelor capodopere pot fi cumpărate cu mai puțin de 50 de euro. Există însă și ierarhii ale cîpiilor. Vechimea le poate spori valoarea. În Italia există mai multe exemplare din *La Lupa Capitolina*. Vreo 10 replici se găsesc și pe plai mioritic. Turisții care vizitează colina romană a Capitoliului contemplă tot o copie, fără să știe că originalul se află în „Museo Nuovo” din Palazzo dei Conservatori. Exemplare din *Laocoon și fii* sînt expuse la Florența și Versailles, avînd statut secund în raport cu prototipul adăpostit în grădinile Vaticanului.

Piața surogatelor admite „copiile autentificate”. La Muzeul Dali din Paris, bunăoară, lîngă Place de Tertre, se pot cumpăra astfel de lucrări la prețuri negociabile (200-300 de euro). Autentificarea copiei este făcută prin ștampilă, nu prin semnătură. Falsuri Dali se vînd peste tot, știut fiind că artistul și-a pus semnătura „în alb” pe cîteva mii de cartoane cărora li s-a pierdut urma. Să mai dăm exemplul autohton al icoanelor creștine? Pot fi achiziționate direct din mănăstirile noastre, dar și de la Ierusalim, de lîngă mormîntul Mîntuitorului, purtînd înscrisuri chirilice, ștampilă, dar și inscripția *made in China*.

Multe muzee preferă să expună *imitații* în locul lucrărilor originale. Spre deosebire de copia realizată prin procedee laser sau mecanice, imitația se obține prin recompu-

nerea traseului artistic inițial (reproducerea temelor, formelor, culorilor). Unele imitații sînt „unicat”, altele – seriale. La București, acum cîțiva ani, un artist italian oferea spre comercializare imitații „originale”, adică reproduceri fidele, la 3-4000 de euro, întărite prin ștampilă, dar și prin semnătura, pe *verso*, a imitatorului.

Funcționează încă destul de eficient prejudecata accesibilității limitate a operelor de artă. Precauțiile excesive pot fi contrazise doar îndrăznind să frecventăm galeriile și muzeele. Vom recunoaște lucrările valoroase, le vom „prețui” cum se cuvine, după cum vom ști să ne eschivăm la asalturile imposturii și ofertelor dubioase.

Kitsch-ul transgresiv

Ne înconjurăm cu o mulțime de lucruri; unele sînt utile, altele au rol decorativ, foarte multe sînt de prisos. Cumpărăm ce ne trebuie, îmbrăcăm ce se poartă, probăm ce ne vine bine, căutăm formula optimă care să adecveze dorințele mereu expansive cu posibilitățile întotdeauna limitate. Lucrurile calificate drept „frumoase” au, de regulă, o mai mare trecere. Artele, designul, artizanatul fac oferte care satisfac toate capriciile. Găsim însă în câmpul acestora o nefirească supralicitare a *kitsch*-ului în toate chipurile sale. Ca și frumosul în genere, el se caută, se vinde, se cumpără, deseori premeditat. Poate tocmai datorită dificultății de a-l deosebi de ceea ce i se opune. Ce este însă *kitsch*-ul? Cum îl recunoaștem? Are legătură doar cu arta? Trece drept un fenomen accidental sau face parte din decorul vieții de zi cu zi?

Vizăm prin *kitsch* un stil pe care-l socotim demodat și strident, adică ostentativ, supraîncărcat, fals-grandios, vulgar, naiv-sentimental sau romanțios, urmare a unui estetism rudimentar, superficial. Etimologic, ar putea veni de la germanul *kitschen* (a face un lucru de mîntuială), înrudit cu *verkitschen* (a degrada, a poci, a măslui). De aici și asocierea făcută de unii filosofi între conceptul în discuție și minciună (Georg Lukács), ducînd la antiteza consacrată dintre arta veritabilă și pseudo-artă.

S-ar spune că problema este doar una de gust. Confundăm adesea obiectul *kitsch* cu cel artizanal. Arta, se știe, încurajează forma singulară, relativ inedită, în timp ce

artizanatul mizează pe cea utilitară, manufacturată. Artistul este considerat a fi adevăratul „creator”, pe cînd artizanul – doar un simplu meșteșugar, exersîndu-și abilitățile în registrul reproductiv. Caracterul utilitar și serialitatea producției sustrag obiectele artizanale unei recunoașteri propriu-zis artistice, fără ca aceasta să presupună în mod necesar situaarea lor în cîmpul derizoriului.

În registrul teoriilor de factură estetică s-a oscilat indecis între exilul critic și voința recuperatorie. Primul tip de întîmpinare este inaugurat încă în 1939, cînd Clement Greenberg plasa *kitsch*-ul ca revers al avangadei, recunoscînd în el urmele academismului compromis („tot ce este kitsch este academic; tot ce este academic este kitsch”). Culpabilizarea *kitsch*-ului este datorată unor autori (H. Rosenberg, J. Baudrillard, U. Eco, S. Sontag, E. Morin, R. Barthes) care îl califică drept o formă derizorie a culturii de masă, denunțîndu-i sever nocivitatea. Abia în anii '70, prin Gillo Dorfles, Ludwig Giesz, Abraham Moles, i se dedică primele studii distincte – filosofice, psihologice și sociologice. Moles vede în el un simptom al anti-artei, inadecvării și mediocrității, drumul care ne trimite spre adevăratul „infern” al valorilor. Lecturi ceva mai conciliante apar abia la mijlocul deceniului al 9-lea. Evitînd sentințele prea radicale, Milan Kundera admite că nimeni nu se poate eschiva *kitsch*-ului; oricît dispreț ne-ar inspira, el face parte din chiar condiția noastră. O dată cu artiștii pop americani, termenul începe să fie conotat pozitiv. Se ținea spre subminarea ideii de artă „auratică”, elitistă, într-o logică favorabilă extensiunii culturii populare și a publicului larg.

Lumea în care ne mișcăm este încărcată de semnele evidente ale *kitsch*-ului, acesta devenind o marcă distinctivă

a culturii prezente. În mod obișnuit, nu se recunoaște ca atare; identificarea lui este exterioară și, de multe ori, subiectivă.

Există cel puțin două direcții, uneori intersectate, în care *kitsch*-ul este asumat ca stil: în modă și în artă. Să luăm, de pildă, cazul *hipsterismului*, modă importată de peste Ocean. Primindu-și numele de la *hip* („informat despre ultima modă”), hipsterul este insul care, premeditat, se îmbracă „urît”, în răspăr față de ceilați. Deși cu totul neobișnuite, alegerile sale sînt mereu „în tendințe”, subsumate unei estetici alternative care încurajează nonconformismul, gîndirea liberă și creativitatea. De origine new-yorkeză, hipsterismul mobilizează tineri educați din lumea artei, a muzicii și a modei, neangajați politic, dar ostili canoanelor estetice oficiale. Ei preferă ironia, lejeritatea – inclusiv vestimentară –, refuzul oricărei înregimentări sau catalogări, considerînd chiar apelativul care îi vizează ca jignitor. Vi-l mai amintiți pe Nigel Kennedy, violonistul nonconformist, în coafură punk și ținută dezordonată, *à la Gavroche*, evoluînd contrastant pe scena Ateneului Român, în fața unei orchestre simfonice fixate în exigența vestimentară sobră, oficială, de concert? Era, probabil, un fel de a spune că aparențele sînt înșelătoare, că nu întotdeauna haina dă măsura omului...



Un al doilea caz, în linie artistică, este cel al americanului Jeff Koons. Acesta se recomandă a fi artist *kitsch* veritabil, iar operele sale – singurele *kitsch*-uri „autentice”. Marile galerii și muzee se întrec în a-i expune figurine din porțelan, metal, plastic, vegetație, reprezentând scene și personaje dintre cele mai banale. Banalul este, de altfel, categoria sa estetică de referință. Purcei, maimuțe, căței, șoricei, inimi de oțel, flori, baloane gonflabile, obiecte gata-făcute, multiplicare în zeci și sute de exemplare, fac obiectul unor tranzacții neverosimile. Autorul refuză orice fel de subtext sau de mesaj lucrărilor sale. În fapt, spune Koons, operele pe care le produce nu transmit nimic; ele sînt *kitsch*-uri și trebuie tratate ca atare. *Dacă și de ce* sînt cumpărate nu mai este problema lui, ci a publicului care îl apreciază.

Aidoma lui Piero Manzoni (autorul celebrelor *Merda d'Artista* – 90 de cutii „arhivînd” propria copro-cultură, una cumpărată recent de un colecționar cu 80.000 de dolari), Koons pune în discuție snobismul „lumii artei” și al celor care îi fac legile. Ce îi face pe unii să investească în *kitsch*-uri, fie și „autentice”, sume care întrec orice logică a achizițiilor? Nu cumva „marfa” surclasează relevanța operei, iar comerțul – pe cea a artei propriu-zise?

Cultura postmodernă activează forme subversive de exploatare a *kitsch*-ului. Asumîndu-l ca stil, ca mod de viață, acesta încetează a mai fi asociat discernămîntului estetic imatur sau necizelat. În lectură critico-ironică, el devine un agent inedit al deconstrucțiilor și transgresiunii. Sînt denunțate astfel practicile instituționale care hiperbolizează mediocritatea, minimalizînd în schimb valoarea și talentul.

Artistul oportunist

Deși frecventez cu oarecare asiduitate „lumea artei”, nu am întâlnit încă artistul mulțumit de felul în care sînt rînduite lucrurile în propria breaslă. Insatisfacțiile sînt atribuite aproape la unison „sistemului” prost croit, cel care nu susține și nici nu încurajează valoarea sau performața. Există însă o rețetă a reușitei în artă? Cum anume se capătă notorietatea? Sînt suficiente efortul personal, inspirația, talentul și onestitatea artistului pentru a izbuti? Care ar fi ingredientele necesare pentru ca acesta să capteze atenția publicului și să risipească definitiv apă-sătorul disconfort al ignorării sau anonimatului?

Cîteva sugestii am găsit între copertele unui volum publicat recent de L'Harmattan (*L'artiste opportuniste. Entre posture et transgression*, 2011), sub semnătura lui Maxence Alcalde – critic de artă și profesor de estetică într-o importantă universitate pariziană. Fin observator al fenomenului artistic actual, autorul caută să schițeze tipul de atitudine care face din artist un personaj de



succes. Modelul artistului solitar, izolat de pereții propriul atelier, unde creează pentru propria plăcere, pare a fi nu doar desuet, ci și contraproductiv. Timpul de astăzi impune un tip de conduită apropiată de pragmatism. Mediul artistic s-a diversificat o dată cu dezvoltarea industriilor creative, turismului cultural și a „noilor publicuri”; globalizarea și piața supralicitează exigențele producerii și receptării operelor de artă. Pivotalul artei actuale îl constituie legătura dintre artist, instituțiile și personaje (curatori, critici și galeriști) care îl pot legitima opera. Cazul lui van Gogh, legitimat postum, nu este unul de invidiat și nici de imitat.

Arta modernă a încurajat îndeosebi operele subversive și transgresive, adică tocmai pe acelea care au sfidat convențiile sau „măsurile” comune. Astăzi însă, cuvîntul „transgresiv” pare să-și fi atenuat semnificațiile, deși mai este folosit pentru a trezi la răstimpuri atenția unui public receptiv îndeosebi la proiectele care „sar în ochi” cu o anume violență. Arta transgresivă este de cele mai multe ori anti-sistem, exterioară instituțiilor, ori exilată în locuri marginale, *underground*.

Ca și Anthony Julius, autorul lucrării despre *Transgresiuni. Ofensele artei* (tradusă la noi), Maxence Alcade este de părere că arta transgresivă nu a dispărut, devenind chiar un *gen* distinct. Prezența acesteia n-ar fi legată numai de expunerea unor opere singulare, ci mai curînd de o *atitudine* care tinde a se cristaliza în jurul unor individualități. Un model de succes este astăzi *artistul oportunista*. Termenul din urmă ar trebui luat nu în înțelesul obișnuit, cel care sancționează duplicitatea și compromisul, ci în sensul unei conduite pragmatice, recomandabilă artistului aflat în staza cristalizării propriei cariere.

Alcade împrumută de la Anthony Julius o tipologie a transgresiunilor. Am avea experiențe artistice care violează legile clasice ale artei, unele care încalcă tabuurile consacrate, dar și altele, de rezistență politică față de putere. Ceea ce caracterizează perioada postmodernă este, pe de o parte, ispita singularizării (individualismul), pe de alta – nevoia de socializare și relaționare. Artistul este obligat să facă unele „aranjamente” conjuncturale – mai întâi cu „lumea artei”, apoi cu publicul potențial. Patru ar fi tipurile de aranjamente pe care ar trebui să le asume artistul de azi: cu politica (politicul), cu spațiul public, cu situațiile de „conflict” și cu gestul ocazional sau „accidental”.

Există numeroși artiști „angajați” sau „militanți” care își creează un prestigiu de opozanți ai sistemului (fac ceea ce se numește „artă de deconstrucție politică”). Alții, dimpotrivă, îl susțin complice, făcînd o artă obedientă, de „acompaniament” ideologic. Analizînd conduita artiștilor de azi, criticul Jérôme Glicenstein observa că aceștia vorbesc mai mult de „roluri”, decît de convingeri, opinii sau poziții. Altfel spus, artistul își asumă un *rol* de oponent care „dă bine” la imagine, fără ca atitudinea politică să fie tranșantă sau definitivă. S-ar trece de la o retorică a angajamentului militant, la una a poziționării ostile, dar echivoce și contextuale.

Care sînt aranjamentele de făcut în raport cu spațiul public? Artistul este invitat să participe la „spectacolul” generalizat al *media*, să devină un vector important al activităților contra-culturii, să producă disonanțe cognitive, bruiaje, cu scopul de a atrage atenția și a se face cunoscut. Activarea strategiilor de promovare și de marketing intră în această logică a prezențelor publice și a comunicării

agresive. Se creează astfel o *doxa* (opinie) favorabilă, o proiecție de *star system*, care presupune evaluarea artistului mai puțin prin operă (uneori inconsistentă), ci prin felul în care aceasta ajunge să fie expusă.

Nevoia de a fi integrat într-o rețea profesională, cu scopul de a expune și de a vinde lucrările, face loc atitudinilor de compromis. Conflictele, în acest caz, ar trebui aplanate. Artistul caută să colaboreze cu instituțiile care îl pot ajuta. Chiar când propune lucrări transgresive, el are nevoie de o rețea specializată care să-i accepte și să-i legitimeze proiectele. În aceste împrejurări, viclenia nu ar trebui nici recuzată, nici eludată; aceasta este astăzi strategia privilegiată de intervenție artistică. Pentru artist, totul poate fi problemă de moment sau de ocazie. Oportunismul temperat îl ajută să balanseze de o parte și de alta a instituțiilor de artă, să fie și împotriva sistemului, dar și parte indisociabilă a sa.

Esteticianul francez identifică în persoana lui Gianni Motti portretul artistului oportunist - de felul celui descris mai sus. Elvețian la origine, Gianni Motti a prezentat, cu ocazia unei expoziții colective organizate într-o galerie din Geneva, un *performance* intitulat *Pathfinder* (1997). Datorită împrejurărilor neobișnuite, „înscenarea” sa artistică a devenit notorie. Motti și-a propus să deturneze de pe traseul prestabilit un autocar de turiști japonezi, orientându-l către spațiul în care era organizat evenimentul artistic. Înțelegerile prealabile cu ghizii japonezi nu au avut efect, toți refuzând să devină părtași la ciudatul proiect. Cu jumătate de oră înaintea vernisajului, artistului îi lipsea „opera”, nu și publicul – aflat deja în așteptare. Când nu se mai aștepta la vreo surpriză, a ieșit la plimbare, observând la

scurt timp, pe malul lacului genovez, singurul autocar cu japonezi aflat în trafic; l-a oprit, a urcat în interior, convingându-i pe turiștii neîncrezători să schimbe ruta, spunându-le că vor vizita un loc celebru, în care s-ar fi odihnit cândva însuși Napoleon. Aceștia au acceptat bucurăși, fiind conduși la neobișnuitul vernisaj; aici s-au fotografiat cu organizatorii, au participat la cocktailul din final, fără să știe că participaseră la un *performance* inedit. Viclenia și ocazia norocoasă au fost în acest caz aliații principali ai artistului. Complicitatea criticilor de artă și a jurnaliștilor care au mediatizat ulterior evenimentul a contribuit la „documentarea” și „arhivarea” lui ca unul important pentru maniera postmodernă de a face artă.

Chiar dacă soluția întrevăzută de esteticianul francez pare a fi lipsită de moralitate, trebuie să recunoaștem că nu puțini o exploatează cu succes. Într-o lectură liberă, ea ar sugera folosirea tuturor „oportunităților” care se oferă unui artist pentru a-și face cunoscut și recunoscut mesajul. Cu alte cuvinte, inteligență și pragmatism opuse izolării și anonimatului.



**PE VERSANTUL
INTERPRETĂRII**



Artă și prejudecată

Denunțăm adesea prejudecățile, fără să ne dăm seama că, în fapt, sînt nelipsite din mintea noastră. Ce sînt acestea? Idei fixe, asumate cu sinceritate, „principii” inflexibile care ne ghidează inconștient gîndirea și acțiunea. Nefiind acceptate ca atare – ca prejudecăți, așadar –, ele trec drept adevăruri sau presupoziii „necesare”, legitimînd natura opțiunilor personale ori de grup. Sînt non-reflexive, dar și refractare oricărei cenzuri interne. De aceea, ele se recunosc mai curînd „din afară”. Un *Dicționar al limbii filosofice*, alcătuit de Paul Foulquié și Raymond Saint-Jean, invocă etimologia latină a lui *praejudicium* – care desemnează acțiunea de „a judeca înainte”, de a prezuma, de a formula o judecată prealabilă evaluării corecte. Trei ar fi sensurile presupuse: judecată pronunțată anterior, într-o cauză analoagă; opinie făcută înainte, după considerații justificînd un anumit sentiment de probabilitate; judecată oprită înainte de a-i da o justificare rațională și luată, de obicei, ca eronată. Prejudecata ar putea fi „confortul ignoranței” sau ignorarea voită, cu rol compensatoriu. În acest fel se fixează stereotipurile – acele impresii și imagini șablon, simplificate – despre un loc, o instituție, o persoană sau un grup, plecînd de la generalizări care ascund nuanțele, diferențele sau particularitățile.

Alain vedea în prejudecată „ceea ce este judecat înainte de a fi informat”. Prejudecățile sînt „regii vulgului”

sau „rațiunea proștilor” (Voltaire). „Cele mai mari prejudecăți” aparțin spiritelor mici (Victor Hugo); ele „ocupă o mare parte a spiritului și infectează o alta” (Malebranche). Prejudecățile pot veni de la pasiuni (ură, orgoliu, invidie), din obișnuința de a trimite la formule „gata-făcute”, consacrate de autoritățile prezentului sau trecutului, din ignoranță sau din lenea de a cerceta. Două ar fi caracteristicile lor: *ireflexibilitatea* și *eroarea*. Un mare număr din prejudecățile noastre sînt nereflectate fără a fi false, după cum altele – false – au fost precedate de o adîncă reflecție. Eroarea nu este neapărat o prejudecată; cîmpul celei dintîi este mult mai vast.

În ce ne privește, nu sîntem feriți de confortul prejudecăților. Spunem despre Iași, de pildă, că este „orașul celor șapte coline” (deși are, ca și bătrîna Romă, cîteva în plus), că este „capitala culturală a României” (sintagmă autoreferențială, deocamdată fără vreo acoperire), că unele din evenimentele petrecute aici – rarissime și periferice – au o certă „anvergură națională”.

La fel stau lucrurile în privința artelor vizuale. Despre soliditatea și vigoarea acestora am luat seamă și mai mult în anul care tocmai s-a scurs, frecventînd cu un plus de asiduitate „locurile” care o consacră. Prejudecăți ale „lumii artei” fac ocazia unor inadecvări stînjenitoare. Cauza acestora trebuie căutată în precaritatea culturii estetice de la noi, dar și în superficialitatea contactului nemijlocit cu arta. Spunem, spre exemplu, că operele artistice trebuie să imite sau să reprezinte cu fidelitate realitatea; că tulbură mințile și ne răscolesc în exces pasiunile; că efeminează simțurile și atrofiază impulsurile „bărbătești”; că sînt lipsite de finalități practice; că sînt scumpe și inaccesibile; că sînt

opace în privința sensului; că „dau bine” doar la decorarea spațiului ambiant; că posterul, fotografia digitală, goblenul și bibeloul sînt cu mult mai expresive decît clasicul tablou.

„Portretul” artistului este, la rîndu-i, plin de clișee: boem incurabil, lunatic, sofisticat și de neînțeles; rezonează doar cu muzele și cu divinitatea; este mereu în căutare de inspirație; cînd nu o găsește, recurge la alcool; își iubește necondiționat confrății și este oricînd solidar cu aceștia; creează pentru posteritate, nu pentru prezent; este străin de mizele financiare; disprețuiește *kitsch*-ul și urîtul; nu face defel compromisuri; refuză orice *parti-pris* politic; este obsedat de modele feminine, pe care le convinge să pozeze nud.

Și în privința publicului stăruie anumite stereotipuri: are gust, este omogen și competent, recunoaște adevărata valoare; știe mai mult decît oricine despre ce este vorba în expoziție (în special, dacă vorbim despre soția sau rudele artistului); este snob și ignorant, inert și refractar (dacă nu pricepe sau nu apreciază mesajul); este interesat de arta expusă pe simeze, nu de protocolul oferit la finalul vernisajului; crede că frecventarea galeriilor sau a muzeelor ține de educație, nu de capriciu, vacanță sau modă; este fidel artiștilor pe care îi receptează.

Despre criticul de artă avem – cum altfel? – nenumărate prejudecăți. Criticul... critică, deși pare să nu o facă prea evident; este inteligent și spontan, are „spirit” și umor; barba, pipa și papionul îl recomandă cu prisosință; nu contează ce spune, important este să vorbească frumos; dacă te laudă, e bun; dacă laudă pe alții, e superficial; dacă face observații nemăgulitoare, nu a înțeles nimic sau a fost excedat de adîncimea mesajului; găsește sensuri care

scăpaseră inițial chiar artistului; nu percepe onorariu și nici nu laudă proporțional cu densitatea acestuia; se poate și fără...

În artă, ca și în viață, lucrurile sînt departe de a fi corect întocmite sau rezonabil cunoscute. Invocăm idealuri, dar acestea sînt mereu inaccesibile. Compensăm prin recursul la surogate care întrețin pe moment iluzia perfecțiunii. De multe ori, prejudecățile se substituie atît realității, cît și adevărului. Nu toate sînt însă nocive sau de evitat. Mi-aș dori ca din mulțimea prejudecăților să le alegem doar pe cele bune. O fi posibil?

Un erou umil?

În cîteva eseuri din *Ochiul și lucrurile* (1986), Andrei Pleșu face adnotări cu privire la condiția criticului și a criticii de artă. Primul este descris ca „un erou umil”, unul care acceptă voluntar să-și tocească energiile pe versanții conjuncturilor pseudo-evenimentiale și ai compromisurilor axiologice. Pleșu denunță „inconsistența minor-jurnalistică a evenimentului plastic cu scadență săptămînală”, dar admite „eroismul angajării de cronicar”. „Cavalerismul” suprem al spiritului te îndeamnă uneori să cobori la nivelul urgențelor faptului artistic cotidian – nu întotdeauna meritoriu sau pe măsura așteptărilor. Prins de valul evenimentelor, cronicarul plastic este mereu pîndit de protocol și mondenitate, fiind adesea invitat să cauționeze artiști mediocri, ori să-i mustre delicat, prin eschive „diplomactice” sau abile precauții oratorice. Tocmai de aceea sînt mult mai puține cronici plastice pozitive decît negative. Pare evident că – la noi, cel puțin – critica de artă este surclasată de cea literară; prima ar fi prioritar encomiastică și celebrativă, cealaltă – deschisă dialogului și provocărilor.

Formulate acum un sfert de veac, unele din observațiile lui Pleșu și-au păstrat valabilitatea. Mefiența cu privire la critică este îndreptățită. În fapt, rămîn întrebări încă neelucidate. Ce (mai) este critica? Există o condiție „ideală” a acesteia? Care sînt competențele criticului? Poate fi suplinat de altcineva? Cum ar trebui articulat un discurs

eminamente critic? În principiu, „critic” este acel demers în care cineva – criticul, în speță – formulează judecăți cu privire la reușita sau nereușita unei lucrări, la proprietățile artistice etalate de aceasta, dar și la eventualele semnificații conținute. Putem recunoaște numeroase registre și tipologii critice; vorbim despre critică descriptivă, informativă, celebrativă (de protocol), interpretativă, evaluativă, reflexivă, despre critica scrisă și vorbită, despre critica jurnalistică și despre cea cu destinație academică. O atare diversitate reclamă priceperi și abilități complementare: istoric-artistice, estetice, hermeneutice, semiotice, stilistice și, bineînțeles, oratorice.

„Te naști critic sau nu ești”, spunea cineva. Ipoteza „harului înăscut” mi se pare cel puțin neserioasă. Ea susține doar înclinația noastră mai veche spre „lăutărism”, termen cu care Noica denumea lucrul de mîntuială, învățat din mers, „după ureche”, și nu exersat cu migală între pereții răcoroși ai școlii sau ai bibliotecii. Criticul înăscut este veleitarul, omul aparențelor și al improvizăției, insul de conjunctură care, mimînd gravitatea și profunzimea, compune banalități cu pretenții savante, spre deliciul publicului snob, superficial. Am în minte figura „omului cu pipă” de la televizor (Radu George Serafim, dacă nu mă-nșel), autorul unor „lecții de privit” cu totul inepte, simpliste și caricaturale.

Cum arată criticii de azi? Într-un tom despre *L'artiste, l'institution et marché*, Raymonde Moulin le schițează un portret actualizat. „Criticii care se exprimă în marile jurnale cotidiene descriu, interpretează și evaluează evenimentele scenei artistice. Ei au în general o formație universitară, de istorie a artei sau de filosofie și exercită o profesie princi-

pală în învățământul secundar sau superior, ori într-o școală cu profil artistic”. Din anii ’80, constată Moulin, conservatorii din muzee devin concurenții criticilor. Mai curînd decît comentariul unei opere, funcția criticului este cea a alegerii. El trebuie în primul rînd să-și exerseze opțiunea în favoarea unui artist, tendințe sau curent. Validarea acestora se face avînd susținerea și complicitatea unor instituții conectate la rețele de anvergură internațională. Mai nou, criticul este dublat de *curator* – cel care dă seama de conceperea, organizarea și promovarea evenimentelor.

Marii critici au fost alături de artiștii talentați. Oameni de reflecție, ei au legitimat practici dintre cele mai radicale, influențînd în chip decisiv receptarea lucrărilor. Deceniile din urmă continuă tranziția inaugurată în anii ’70, de la critica de artă spre „arta critică”. Aceasta înseamnă că și discursul critic tinde să fie arondat artei, iar profesia criticului se apropie tot mai mult de cea a artistului. O atare complicitate s-a dovedit proteică în SUA, unde criticii importanți (Clement Greenberg, Harold Rosenberg, Joseph Kosut) s-au format în chiar mediul artistic.

Este criticul absolut indispensabil? Poate fi, dimpotrivă, substituit? Întrebarea vizează o situație mai curînd îngrijorătoare: multe expoziții sînt lipsite de vernisaj, implicit și de aportul criticului care l-ar putea consemna. În absența oricărui semnal public, evenimentul preconizat eșuează într-un anonimat păgubos. Există și o altă situație, la fel de nefericită: vernisaje la care artiștii vorbesc *despre* sau *între* ei. Prestațiile, narcisiste în majoritatea cazurilor, sînt departe de a fi convingătoare.

În loc de concluzii, aș reveni la textul lui Pleșu: „Nu e deloc ușor să fii critic... Criticul e un tip uman indispensabil,

distinct de oricare altul și, prin urmare, de nesubstituit. Funcția sa nu poate fi preluată nici de artist, nici de estetician, nici de jurnalist. Este o funcție ingrată, dar autonomă și inevitabilă... Criticul nu este decît ceea ce este: o conștiință febrilă, un om în plin efort, un erou umil care încearcă cu disperare să țină laolaltă ambițiile creatorilor și revendicările consumatorilor de artă, zgomotul evenimentului imediat și sunetul clar al ideii, faptul artistic nud și ecoul lui în cercurile nobile ale culturii”.

Critica de artă este obligată astăzi să țină pasul cu vremurile. Realitatea la care se raportează este cu totul alta decît cea de acum cîteva decenii. Paseismul, retorismul și improvizația o fac vulnerabilă. „Eroismul” critic trebuie articulat însă nu pe umilință și sacrificiu, ci pe studiul de profuzime, responsabilitate și pragmatism. O fi mult? O fi puțin?

Gîlceava interpretării

Cred că ni se întîmplă tuturor să stăm în fața unei opere de artă oarecum descumpăniți. Nu știm despre ce este vorba și nici măcar nu bănuim. Presupunem că artistul ne încearcă agilitatea, livrîndu-ne cu cinism un mesaj ambiguizat sau criptat. Dacă acesta se dovedește cu totul inaccesibil, ne insultăm propria ignoranță ori suspectăm autorul de sofisticare gratuită. Cum bine v-ați dat seama, în joc este clasică problemă a sensului, adică a înțelesului unei lucrări. De ce acesta nu ne este întotdeauna la îndemînă? Cum poate fi deslușită intenția autorului? De ce unii artiști obscurizează mesajul, în timp ce alții îl simplifică la maximum sau chiar îl exclud programatic?

De bună seamă, atitudinea ne este determinată de natura experienței trăite sau de cea a stimulilor activați; unii mobilizează curiozitatea și reflecția, pe cînd alții satisfac doar capriciul „degustării” senzoriale. Creierul și ochii sînt, astfel, inegal solicițați. Peisajele, portretele, florile pictate obolesc mai puțin mintea, răsfațînd privirea în măsură sporită. Există, așadar, pe lîngă o plăcere a interpretării, o alta, a purei contemplări. Pot fi acestea separate, izolate și ierarhizate? Problema, dincolo de evidentul parfum speculativ, are certe conotații practice. Ea ne oferă sugestii relative la felul în care trebuie să abordăm lucrările de artă, chiar dacă înțelesul lor ne scapă. În plus, trimite la statutul criticii ca disciplină sistematică. Care ar fi locul acesteia?

Obişnuiesc să situez critica de artă în zona hermeneuticii aplicate. Una din regulile de urmat este cea a „carităţii” sau a „dispoziţiei binevoitoare”. *Principle of Charity* – cum zic englezii – îndeamnă să nu te îndoieşti de „buna credinţă” a autorului; de vreme ce (se) expune, admitem din principiu că doreşte să transmită ceva, că proiectul în cauză are o miză, dependentă ea însăşi de pariul interpretării noastre. Critica – atît în forma scrisă, cît şi în cea oratorică sau de salon – este (sau ar trebui să fie) *şi* interpretare, adică efort de „negociere” a unui sens disimulat. Ce ar însemna aceasta ? Interpretare, adică acordarea intenţiilor presupuse ale artistului cu cele ce par evidente în opera propriu-zisă şi cu cele intuite sau prezumate de noi. „Ghicim”, aşadar, cu aproximaţie ce anume vrea să ne comunice autorul într-o formă codificată, simbolică sau alegorică. Dacă intenţiile sînt explicite şi evidente, interpretarea este de prisos. Nu cauţi alt sens decît cel deja dat. În caz contrar, există riscul derivei exegetice, favorabilă atît discursului autoreferenţial (vorbirii despre sine), dar şi retoricii de celebrare, cea care suspendă analiza operei în profitul elogiului (adesea deşănţat, promiscuu) centrat pe autor.

Hermeneutica legitimează metodologic interpretarea operei de artă. În privinţa aceasta, găsim argumente convingătoare în scrierile multor filosofi şi esteticieni (Heidegger, Gadamer, Danto). Hermeneutica ne spune că atunci cînd există un mesaj, acesta trebuie identificat şi asimilat. În ipostaza „citorului” specializat, criticul are o oarecare ascendenţă; el propune „cheia” interpretării verosimile. Nu întotdeauna şi reuşeşte. Uneori interpretarea propusă de el este sublimitată, adică sub aşteptări în raport cu sensul vizat

de artist, după cum poate fi supradimensionată, adică excesivă și infidelă.

Sînt cunoscute numeroase derapaje datorate ipotezelor eronate, falselor identificări sau confuziilor de personaje. Să luăm, de pildă, o lucrare a lui Vittore Carpaccio, aflată la Muzeul „Correr” din Veneția. Aproape cinci sute de ani, publicul a văzut în tabloul pictorului renașcentist plictisul a două curtezane venețiene aflate în așteptarea clienților. Asocierea Veneției cu desfrîul părea cît se poate de licită. Ciudat însă, tabloul se termina în partea de sus cu un vas din care ieșeau tijele unor flori, în mod nejustificat absente. Florile cu pricina au fost descoperite ulterior, într-o altă lucrare, tot a lui Carpaccio, aflată pe teritoriul american (*Vînătoare de rațe în lagună*). Aceasta s-a dovedit a fi partea de sus a tabloului original, secționat cîndva de la jumătate. Revăzute într-o perspectivă unitară, tablourile configurau, o dată cu noul titlu (*Așteptarea*), un cu totul alt sens. Doamnele venețiene își așteptau,



În fapt, soții aflați la vânătoare. Prin reinvestire semantică, ele au devenit automat și distinse, și respectabile.

Despre subiectul și personajele *Furtunii* lui Giorgione s-au scris zeci de cărți, una mai extravagantă decât cealaltă. Dincolo de toate interpretările aflate în uz, tabloul este încă punct central de interes în „Galleria dell'Accademia”. Nici surîsul enigmatic al *Giocondei* lui Leonardo nu a scăpat de asediul exegetic multiseclar. Uneori, abuzul de interpretare poate irita. Picasso a fost scandalizat de lecturile atașate *Guernicii* sale, socotindu-le total străine propriilor intenții. Alții (Jeff Koons, de pildă) propun opere dezinvestite de orice semnificație, transferînd responsabilitatea dibuirii sensului pe umerii eventualilor cumpărători.



Giorgione, *Furtuna*, 1510

În eseul îndreptat *Contra interpretării*, Susan Sontag formulează cele mai severe critici la adresa abuzului exegetic. Interpretarea este „răzbunarea intelectului asupra artei”; ea „otrăvește sensibilitățile”, „sărăcește” și „golește” lumea, este doar un „compliment pe care mediocritatea i-l face geniului”. Artă de astăzi ar trebui să fugă de „aroganța interpretării”, eliberându-se totodată de teroarea „conținutului” în profitul unei reabilitări a acuității senzoriale. „Funcția criticii ar trebui să fie aceea de a ne arăta *cum este ceea ce este* și chiar *că este ceea ce este*, mai degrabă decât să ne arate *ce înseamnă*” – crede Sontag –, substituind hermeneuticii distante o „erotică a artei”, emblematică pentru ceea ce ar putea constitui „noua sensibilitate” a unei lumi degajate de ifose intelectualiste. Propuneri de felul acesta contrazic însă din temelii intențiile unor proiecte de artă conceptuală, discursivă sau critică, destinate *ab initio* reflecției și mai puțin juisărilor senzitive.

Cred că în problema receptării ar putea fi găsită o formulă de compromis. Opera de artă nu este un rebus de rezolvat, dar nici o poartă dincolo de care nu se trece. Disconfortul neînțelegerilor conjuncturale poate fi surclasat de plăceri nebanuite. Oare nu ar merita să riscăm?

Politica în metafore vizuale

În înțelesurile convenționale, metafora este o comparație prescurtată. Spunem, de pildă, că „omul este... lup pentru om” suprimînd adaosul previzibil (*ca un*), pentru a ne limita la asocierea tranșantă a termenilor. Cu cît asocierea este inedită, cu atît sporește și expresivitatea stilistică. Metafora nu se limitează doar la sfera discursivă, a limbajului obișnuit; întîlnim formule metaforizante inclusiv în câmpul iconic, al imaginilor artistice. Metaforele vizuale au un efect similar celor lingvistice; fac inteligibil mesajul, îl convertesc în formule familiare, decodificabile aproape spontan. Toate artele se pretează unor astfel de transferuri semantice. Ele înseamnă, de fapt, traducerea unei idei într-un alt vocabular, voit „plasticizat”, care ne permite să „vizualizăm” intuitiv mobilul asocierii propuse. Muzeele sînt pline de asemenea oferte. Să iau doar două exemple, decupate din experiențe anterioare.

La Seoul, pe esplanada exterioară Muzeului de artă contemporană, se află o lucrare sculpturală de mari dimensiuni. Patru muncitori coreeni, în veșminte de lucru, împing o sferă avînd conturul globului pămîntesc. Sensul efortului este antagonic; fiecare se opintește împotriva celuilalt, anulînd mișcarea. Lipsa de proiect, incoerența efortului, absurditatea acestuia suprimă efectul scontat. Indiferent de energia investită, globul va rămîne pe loc, deoarece

energiile se absorb și se atenuează reciproc. Morala? În absența minimei solidarități, lucrurile nu se pot urni în direcția prevăzută. Imaginea evocată este, evident, o metaforă a sistemului comunist, care privilegiază munca în comun, atelată unui scop utopic. Deși îndârjit, efortul pare fără motivație, dar și fără entuziasm. Imperativul muncii cu orice preț îi transformă pe oameni în automate vii, acționând orbește, irațional. Interesul indivizilor pare cu totul altul decît cel pentru care lucrează. Conceput ironic, monumentul „elogiază” munca în zadar, așa cu a fost exersată și la noi în vremurile de tristă amintire.

La Lyon, tot în vecinătatea unui Muzeu de artă contemporană, se poate întîlni o lucrare similară. Și aici globul pămîntesc este luat ca *leit-motiv*. De această dată, grupul statuar (șapte personae, fără o identitate precisă) se asociază pentru a mișca planeta. Solidaritatea este de bun augur; dispuși de-o parte și de alta a unei pîrghii solide, indivizii reușesc să disloce lumea din matca în care părea fixată. Mișcările sînt sincrone, direcția – previzibilă, iar efortul – coerent, convergent și voluntar. Fiecare știe ce are de făcut. La capătul pîrghiei se află cineva mai robust care dirijează proiectul. Fără dubiu, lucrarea transpune în registru metaforic virtuțile sistemului capitalist. Binefacerile armonizării de interese, asocierea la proiecte de avantaj mutual pare a fi ideea de fundal. Ca o notă particulară, ansamblul fusese inaugurat în 1996, cu ocazia unui *summit* important al liderilor G8 – statele puternic industrializate ale lumii. Prezenți la inaugurare, șefii acestora sînt nominalizați pe o plachetă memorială, pecetluind simbolic, în marmură, înțelegerile convenite în orașul francez.



Xavier de Fraissinette, *Ensemble pour la paix et la justice*

Ca orice domeniu, politica își are metaforele ei. Raritatea și ineditul asocierilor sînt și aici indicii ale expresivității sporite. În exemplele anterioare, gestică personajelor ilustrează în formă abreviată, condensată, specificul ideologic al celor două sisteme, pînă mai ieri rivale. Imaginile par a spune mult „mai mult” decît tratatele sofisticate de istorie și teorie politice: gestiunea libertății este inegală, favorizînd pe unii, nedreptățind pe alții. Omul însă – vorba filosofului – este „măsura tuturor lucrurilor”.

Iconografia Crăciunului

Unul din înțelesurile cuvîntului „iconografie” trimite la suma imaginilor legate de un anume subiect. Prin extensie, el desemnează acele reguli și prescripții menite să reglementeze ori să codifice forma imaginilor, inclusiv a celor plastice, dar și conținutul tematic al acestora. Etimologic, termenul derivă de la *eikon* (image) și *graphia* (scriere). Iconografia constituie, așadar, „gramatica” vizualității, oferind indicii cu privire la vocabularul imaginilor, compoziția, lectura, interpretarea și utilizarea lor. Chestiunea în sine nu este rupă de cele lumești...

Ca în fiecare an, zilele Crăciunului fac ocazia unei neobișnuite efervescente vizuale. Fiecare cotlon al spațiului public este utilizat pentru expunerea însemnelor care evocă sau promovează în cel mai mare grad „spiritul” sărbătorii hibernale. Încă din miezul toamnei, puzderie de imagini prefabricate se instalează treptat în centrul atenției, cu întreaga recuzită de clișee decorative: moși cu barbă, brazi – reali și stilizați –, fulgi de nea, becuri și lumînări, globuri multicolore, betea strălucitoare, cutii uriașe cu fundițe simulînd cadouri, totul pe fundalul melodios al colindelor multietnice. Emblemele societății de consum se amestecă insidios cu cele religioase. Omul grăbit nu mai știe ce anume sărbătorește – Nașterea Domnului sau venirea lui Moș Crăciun? Copii înclină spre cea din urmă variantă. Strategiile de marketing activează o iconografie profană ce

întreține mitologia darului și a dăruirii, stimulînd, totodată, fantasmеle abundenței de bunuri și mirajul prosperității virtuale. O vedem sintetizată grăitor în felicitările de sezon, poleite cu „aura” inestetică a *kitsch*-ului.

Calchiat după modelul mărinimosului Moș Nicolae, Moș Crăciun este ceva mai darnic și mai bogat. Imaginea lui este exploatată copios în scopuri mecatile sau de divertisment. Ce știe mai toată lumea? Că este rezident în Laponia, călătorește într-o sanie trasă de reni, ducînd daruri copiilor de pretutindeni. Se strecoară noaptea pe hornuri și așază sub brad bunătățile mult așteptate. Portretul i s-a clasicizat deja: are barbă voluminoasă, plete albe, poartă o cîrjă aurită, frumos ornată, este îmbrăcat în roșu, are cizme și centură negre, este vesel și zgomotos. Moșul îndeplinește funcția „dăruitorului” de profesie, generozitatea fiind transferată astfel spre personajul care ocultează histrionic adevărata sursă a darului. Important este să dăruiești, fără a atribui sau revendica merite. Sancționînd caracterul comercial al sărbătorii, unele culte creștine îl resping pe Moș Crăciun, în timp ce cîteva țări occidentale se mobilizează de ani buni pentru a minimaliza efectul acestuia. În lumea noastră însă, *Moșul*, *bradul* împodobit și *cadourile* de sub el creează decorurile preferate ale Crăciunului, întregind tabloul idilic al convivialității domestice sau familiale, îndemnînd pe fiecare să întîmpine Anul Nou cu căldură, generozitate și speranță.

Alături de această iconografie profană, întîlnim o alta, care poartă însemnele sacrului și ale tradiției. Evenimentul Nașterii Domnului – decisiv pentru lumea creștină – preocupă de multă vreme imaginarul pictural. În lăcașurile de

cult, realizările artistice pe motive religioase sînt supuse canoanelor teologice. Biserica oferă modelul, pictorul convinge prin finețea execuției, avînd „libertatea” de a reitera exigențele dogmatice deja convenite.

Sintetizînd normele de reprezentare valabile în timpul său (pe la 1730), Dionisie din Furna descria în a sa *Carte de pictură* scena nașterii lui Hristos: „O peșteră și înlăuntru, în partea din dreapta, Maica Domnului în genunchi, așezîndu-l pe pruncul Iisus, înfășat, într-o iese; iar în stînga Iosif, îngenuncheat și cu mîinile încrucișate la piept; și îndărătul ieseii un bou și un cal ce-l privesc pe Hristos; și în spatele lui Iosif și al Fecioarei păstorii cu toiege privind cu minunare pe prunc; și în afara peșterii, mai multe oi și păstori, iar unul cîntă din fluier și alții se uită în sus cu înfricoșare; deasupra-le un înger ce-i binecuvîntează; de partea cealaltă, magii în veșminte scumpe, călări pe cai, arătîndu-și unul altuia steaua; iar deasupra peșterii, între nori, mulțime de îngeri poartă scrierea aceasta: «Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu și, pe pămînt pace, între oameni bunăvoire». Iar în înalt, între îngeri, steaua și o rază mare care se pogoară pe creștetul lui Iisus” (Luca, 2, 6-12).

În Occident, numeroși pictori se mobilizează în direcția prelucrării aceluiași subiect. Să-i amintim doar pe Duccio di Buoninsegna, Giotto di Bondone, Piero della Francesca, Sandro Botticelli, Guido da Siena, Francesco Botticini, Pietro Cavallini, Fra Angelico, Lorenzo Costa, Domenico Ghirlandaio, Hans Baldung, Hans Memling, Charles Le Brun, Hyacinthe Rigaud, Jérôme Franck... În Răsărit, celebre au rămas icoanele de la Patmos, de la Novgorod, ca și cele atribuite lui Andrei Rubliov. În structura compoziției se recunosc cinci

motive: Mama și copilul Iisus, Iosif, regii magi, îngerii și păstorii, scăldatul pruncului. Posturile, gesturile ca și decoriurile sînt codificate în detaliu. Accentul cade pe figura pruncului nou-născut, pe legătura acestuia cu Cerul și cu pămîntul pe care s-a întrupat pentru a mîntui lumea.

Dacă majoritatea icoanelor ortodoxe se aseamănă formal, cele occidentale se sustrag adesea constrîngerilor tematice. Greceasca *Icoană de la Patmos*, de pildă, respectă cu fidelitate herminiile, în timp ce o lucrare precum *Nașterea mistică* a lui Botticelli face loc unor inedite adaosuri personale. În acest din urmă caz, artistul se inspiră nu doar din sursele știute, ci și din profețiile *Apocalipsei* lui Ioan. Personajele principale sînt alungite și îngroșate, îngerii



Icoana de la Patmos



Botticelli, Nașterea mistică

poartă ramuri de măslin (simboluri ale păcii) pe care le oferă oamenilor. Numeroase înscrisuri biblice pot fi citite în fundal. Diavolii vicleni pîndesc din ascunzișurile pămîntului. În partea de sus a tabloului este schițată o perspectivă angelică asupra Paradisului, pusă în contrast cu „lumea de jos”. Tabloul este o replică la profețiile vizînd sfîrșitul lumii, așteptat să se înteîmple în preajma anului 1500. Botticelli trimite propriul mesaj de încredere în forțele binelui, care ar fi trebuit să ferească Italia de amenințările unui sfîrșit necruțător...

Iconografia sărbătorilor de iarnă este, cum am văzut, ambivalentă și bogată. Ține și de prezent, dar și de trecut. O dată pe an, generozitatea și speranța se dispun nediscriminatoriu, atît pe versantul profanului, cît și pe cel al sacralului.

Sublimul cotidian

Esteticile de astăzi reclamă tot mai mult necesitatea unei apropieri a artei propriu-zise de viața obișnuită. Într-un asemenea context, opera de artă nu mai este referința unică sau exclusivă. Categoriile estetice, adică termenii descriptivi și evaluativi, își păstrează relevanța și dincolo de artă. Frumusul, de pildă, poate fi atributul unei lucrări artistice, dar și impresia produsă de priveliștea apusului solar; frumoase pot fi, deopotrivă, gesturile, faptele, vorbele, evenimentele și întâmplările. Urâtul, la rîndu-i, este cel puțin la fel de evident. Care sînt șansele unor întâlniri cu *sublimul* în viața de zi cu zi?

Asociat frumosului și tratat ca de regulă ca depășire a acestuia, sublimul are o istorie aparte. Etimologic, termenul este compus din *sub* și *limen*, sugerînd alăturarea a ceva aflat dedesubt de ceva aflat deasupra. *Sublimen* indică un efort ajuns „pînă sub pragul (de sus)” al unei limite. În ordine filosofică, Platon gîndea sublimul ca „un frumos mai mult decît frumos”, pe cînd retori precum Cicero și Quintilian îl asociau stilului discursiv „nobil” sau „înalt”, deosebit de persuasiv.

Longinus (sec. I), autorul unui prim *Tratat despre sublim*, pune conceptul invocat în legătură directă cu starea de copleșire a sufletului; apariția lui constă într-o „desăvîrșită înălțime a expresiei”. Modernii au însă rolul decisiv în consacrarea acestei categorii. Sursa frumosului, crede

Edmund Burke, trebuie căutată în dragoste, adică în sentimentele de simpatie, imitație, emulație, pe cînd sublimul se întemeiază pe instinctul de conservare. Frumosul ne indică grația, eleganța, netezirea, potrivirea, armonia, adică plăcerea, pe cînd sublimul semnalează mai curînd „o spaimă încîntătoare”, de felul durerii. Definiția sublimului dată de Kant s-a impus multă vreme: „numim *sublim* ceea ce este *mare în mod absolut*”, adică un mod de a gîndi *marele* dincolo de orice comparație. Aproape toate artele au căutat să determine forma perfectă, asociabilă sublimului sau grandiosului, adică maximei împliniri expresive. Cu toate acestea, conceptul în sine și-a atenuat treptat aura idealității, cîștigînd relevanță în sferile cotidianului.

În calitate de concept distinct, *cotidianul* a intrat mai întîi în atenția istoricilor, datorită lui Fernand Braudel (1980), cel interesat să-i lectureze „structurile” în orizontul faptelor banale sau obișnuite. Din postura istoricului artei, Tzvetan Todorov scrie un *L'éloge du quotidien* (1998), investigînd apariția faptului mărunț în pictura flamandă din secolul al XVII-lea, îndeosebi la Rembrandt și Vermeer. Tocmai aici, personajele altădată grandioase – sfinții, eroii și martirii, regii și aristocrații – fac loc în pictură oamenilor simpli, surprinși în posturi firești, lipsite de solemnitate. Într-o bibliografie circumscrisă temei discutate, întîlnim două lucrări: *Le sublime du quotidien*, aparținînd lui Michel de Certeau (1988), alta – cu același titlu – belgianului Herman Parret, apărută în 1988 și tradusă la noi în 1996.

Ce semnificație dăm cotidianului? Cum poate fi altoit acesta pe trunchiul grandios al sublimului? Pot fi cele două împăcate? Cotidianul, în fapt, nu trebuie identificat cu banalul. Îi asociem repetiția, rutina, obișnuitul, dar îi opu-

nem evenimentul, neobișnuitul și sărbătoarea. Sublimul apare oarecum la marginile cotidianului, ca exuberanță senzorială tradusă în termeni de supremă delectare, ca declic, fractură, surplus și încântare estetice. Disponibilitatea pentru sublim, spune Parret, este *sinestezică*, adică favorizată de simțurile cu care percepem lumea. Una din evidențe pare a fi aceea că simțurile dau acces la sublim dincolo de artă. Sublimul poate fi văzut ca relație, ca întâlnire seducătoare cu oameni deosebiți, cu lucrurile rare, cu natura impresionantă. Uneori sublimul este perceput ca o formă a fericirii.

Fiecare din simțuri poate ocaziona accesarea unor stări de excepție. Văzul, de pildă, ne procură plăceri excedentare în simpla contemplare a peisajului, în contactul cu gesturile și faptele neobișnuite ale semenilor. Auzul oferă satisfacții sporite în schimburile dialogice, în conversația plăcută, în discursul convivial sau în bucuria receptării sonorităților muzicale. Mirosul ne pune în relație cu parfumul florilor preferate sau cu urma olfactivă, inconfundabilă, a celuiilalt. Pipăitul poate fi tradus ca îmbrățișare tandră a corpurilor, ca mângâiere, ca strângere de mână, ca sărut pasional. Gustul ne este răsfățat de cafeaua matinală, de aroma ciocolatei favorite, de vinul bun și bucatele alese. Există un al șaselea simț – bunul simț – recunoscut ca politețe, recunoștință, respect, fidelitate, generozitate. „Locul” întâlnirii cu sublimul cotidian este imprevizibil; poate fi spațiul public (parcul ca „paradis verde”, muntele, marea), cel privat (căminul, familia, bucătăria, grădina, terasa ori balconul unui bloc), cel sacru (biserica, dar și orice loc în care este posibilă comuniunea cu Dumnezeu).

Unul din scopurile ascunse ale artei este și acela de „estetizare” a vieții sau de „artisticizare” a ei. Așa cum arta este descrisă ca modalitate de a trăi, viața poate apărea ca formă de artă. Într-un asemenea scenariu, arta de a trăi (*ars vivendi*) ar regrupa valorile etice și estetice de căpătii – binele și frumosul – sub semnele autoperfecțiunii fizice și morale, generozității și solidarității.



PEDAGOGIA GUSTULUI



Generația de „gelatină”

De la articolul anterior, am dat o fugă la Lyon, în sudul Franței. Nu cu scop turistic, bineînțeles, ci pentru a onora invitația lui Jean-Jacques Wunenburger (directorul Institutului lyonez de Filosofie) de a participa la un colocviu universitar pe tema „esteticilor și politicilor” lui Gilles Deleuze – unul din cei mai importanți filosofi ai veacului trecut.

Între orașele franceze, Lyonul – orașul lui Antoine de Saint-Exupéry – este socotit cam al doilea în privința mărimii și importanței, după Capitală. Cel puțin așa îl consideră locuitorii săi. Situat la poalele Alpilor și la întâlnirea a două râuri importante – Saône și Rhône – el se bucură de mai toate binefacerile naturii. Râurile sus-pomenite îl brăzdează de la nord la sud, croind breșe generoase de-a lungul platoului urban. Flancat de un uriaș amfiteatru colinar, pe culmile căruia este zidită Bazilica *Notre Dame de Fourvière*, Lyonul adună semne ale culturilor antice, galo-romane, medievale și moderne. Irineu, ilustrul teolog și misionar creștin, a scris și predicat aici. În orașul vechi, străzile înguste, pavate cu piatră cubică, sînt împînzite de biserici, restaurante, teatre și galerii. Muzeul „miniaturilor și decourilor de cinema”, cochetele teatre de marionete, atelierele artiștilor cu uși larg deschise către stradă dau parfum inconfundabil locurilor.

Astă primăvară, la o primă descindere, am dorit să vizitez un muzeu clasic, central, despre care se spune că ar

fi al doilea ca importanță după Louvru. Cel puțin așa cred lyonezii. Săptămîna trecută, am căutat un altul, periferic și contemporan. Muzeele franceze sînt organizate cu totul altfel decît cele de la noi; ele sînt spații polivalente, îndeplinind simultan funcții de socializare, formare și informare, fiind complementare școlii. Autoritățile încurajează educația alternativă, oferind tinerilor, dar și altor categorii de public, acces neîngrădit. Este în fapt o concretizare la scară națională a celebrului *Proiect Zero*, conceput și administrat peste Ocean de esteticianul Nelson Goodman, însă total ignorat de politicile culturale mioritice. Cum arată însă un muzeu lyonez?

Musée des Beaux-Arts, de pildă, situat central, pe una din laturile spațioasei *Place des Terreaux*, poate fi un inspirat loc de fugă pentru oricine, dar și ocazie de veritabil răsfăț vizual. O curte interioară, cu bănci numeroase și un bogat design vegetal, precede accesul în sălile de expoziție. Printre cele cîteva statui semnate de Auguste Rodin și Antoine Bourdelle, zeci de elevi și studenți – mult mai temperați în elanurile contestatare tipic franceze – citesc, desenează, pictează sau dialoghează pașnic. În incintă – o librărie, o cafenea, spații de popas și odihnă. În muzeu, sînt admirate și studiate tablouri de Tintoreto, Veronese, El Greco, Francisco de Zurbaran (*Sfîntul Francisc*), Nicolas Poussin (*Fuga din Egipt*), Rubens, Brueghel, van Eyck, Rembrandt, Théodore Géricault (*Portretul unei nebune*), Delacroix, Courbet, Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Manet, Degas, Gauguin (*Nave nave Mahana*), Picasso, Pierre Bonnard, Marc Chagall, Joan Miró, Francis Bacon, Jean Dubuffet... Grupuri de elevi, discret supravegheate de profesori, fac *sur place*, în fața picturilor și a sculpturilor

celebre, lecții de istorie, teologie, filosofie, anatomie, geometrie, zoologie, botanică sau de cultură vizuală. Cum anume? Încercați să vă imaginați...



Musée des Beaux-Arts din Lyon

Celălalt muzeu, de *Artă Contemporană*, mai sărac în vizitatori, este situat în vecinătatea Parcului *de la Tête d'Or*. Personalul de supraveghere pare excedentar în raport cu publicul ocazional. Dar și acesta ar avea ce vedea. Între expozanți: americanii *Trisha Brown*, *Bruce Nauman*, dar și elvețianul *Olivier Mosset*. *Trisha Brown* este socotită ca fiind una din promotoarele dansului postmodern. Coregra-fiile sale vorbesc despre dorința de suprimare a conven-țiilor, afirmînd o nouă sintaxă a mișcării. În video-urile și „performările” sale, dansatorii participă la experiențele plasticienilor și invers. *Bruce Nauman* propune, la rîndu-i, instalații, film, fotografie, sculptură. Corpul este „materia primă” a operelor sale. *Olivier Mosset* expune construcții

abstracte, monocrome sau bicrome, după rețetele deja consacrate la începutul secolului trecut. Relația cu timpul este centrală în operele sale, dar în contextul expozițional „păcătuiește” prin repetiții și monotonii formale oarecum „uzate” estetic.

Dispus pe un întreg etaj, proiectul *Infantisation* reunește 28 de tineri artiști chinezi, considerați ca făcând parte dintr-o generație de „gelatină”. „Infantizarea” trimite atât la vârsta copilăriei, cât și la tendința de „infantilizare” a gustului în lumea de azi. Gelatina este alimentul favorit al copiilor; maleabil, multiform, translucid, colorat, fragil, ea devine simbolul epocii în care trăim – crede Zhang Qing, comisarul expoziției. Generația de după 1980 caută să se elibereze de influențe; privește cu interes cotidianul, propune individualitatea și stilul ca valori esențiale, apreciază diversitatea. Libertatea și solitudinea, entuziasmul și anxietatea, deschiderea și narcisismul ar fi coordonatele noii generații. Cultura de tip „gelatină” este născută în interiorul societății de consum chineze, dar tinde a se „mondializa”, valorizând mijloacele digitale, video, ca și imaginile de sinteză. Tinerii se exprimă în manieră infantilă, copilăroasă. Personajele desenelor *manga*, idolii *fashion* devin simboluri iconografice. Mondializarea, ni se sugerează, poate însemna infantilizarea gustului sau atrofierea lui. Iconografia viitorului nu descrie lumea, ci o reinventează, dându-i chipuri penibile și haotice. Personaje extraterestre, mitologice sau de desen animat populează viziunile despre viitor. Imaginația tinerilor de azi vagabondează într-o lume artificială, stridentă, marcată de tonalități *glamour*, *cool* și *kitsch*. Artiștii chinezi autoparodiază un gust care nu este doar al lor, ci al unei întregi generații.



Spunem despre francezi că au gust și rafinament aproape în tot ceea ce fac. Și pe bună dreptate. Gustul însă nu se moștenește, nici nu este înăscut; el se educă și se maturizează treptat. Practica muzeală franceză poate fi un bun exemplu de educație alternativă și pentru noi. Ce ar trebui făcut? În locul unui spațiu muzeal claustrofob, sobru și anost, am putea configura un altul, aerisit, „umanizat”, de care tinerii să nu se ferească. Dimpotrivă.

Muzeele Madridului

Vorbim despre „revenirea la realitate” după fiecare întoarcere din ținuturi străine. De regulă, în narațiunile cu iz nostalgic idilizăm locul părăsit, punîndu-l în contrast cu cel de „acasă”, evident depreciat. Recurgem la comparații care, de cele mai multe ori, nu ne sînt prea favorabile. Activăm aproape inconștient o anumită feroare a minimizării, autopersiflării și negației. Să fie proba unui masochism axiologic cu totul nemotivat? Sau, mai degrabă, este vorba de o francă recunoaștere a diferențelor?

Săptămîna trecută am fost la Madrid. O astfel de dislocare temporară încurajează involuntar elanul comparatist. Între orașele spaniole, capitala are un parfum aparte. În zonele centrale, arhitectura neoclasică temperează excesele decorative, îmbinînd funcționalul cu esteticul. Există un „specific” autohton etalat discret de mai toate instituțiile, cu prisosință în restaurantele *tapas*, cluburile de flamenco și arenele de coridă.

Pentru turiștii străini, muzeele Spaniei par a fi adevărate puncte de atracție. Cozile interminabile o dovedesc. Densitatea și „greutatea” capodoperelor sînt indicii ale valorii lor instituționale. Multă vreme am crezut într-o înțîietate a Franței în privința marilor lucrări adăpostite în incintele consacrate: Luvrul – pentru antichități și artă modernă, Musée d’Orsay – pentru impresioniști, Centrul „George Pompidou” – pentru arta contemporană. Vizitînd

„tripleta” madrilenă, adică *Prado*, *Thyssen-Bornemisza* și *Reina Sofia*, am realizat că prejudecățile ierarhice pot fi lesne revizuite. Într-un top subiectiv, dar încă provizoriu, doar muzeele venețiene (Galleria dell’Accademia, Palazzo Ducale, Muzeo Correr), florentine (Galleria degli Uffizi, Domul, Capela Brancacci, Bazilica Santa Croce) și romane (Bazilica San Pietro, Capela Sixtină a Vaticanului) le-ar mai putea concura întemeiat.

Prado este de departe „bijuteria” coroanei muzeale. Aici sînt strălucit reprezentate Școala italiană (Fra Angelico, Mantegna, Rafael, Tițian, Veronese, Botticelli, Caravaggio, Tiepolo), flamandă (Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel, Rogier van der Weyden, Rubens, Antoon van Dyck, Rembrandt) și germană (Albrecht Dürer, Lucas Cranach, Baldung Grien). Pictorii autohtoni (Vélasquez, El Greco, Francesco Goya, Murillo, Zurbaran, Francesco Ribera) au însă aportul vizual decisiv. În mulțimea de capodopere, înlînești lucrări care ar bucura privirea oricui: *Grădina deli-ciilor* (Bosch), *Adam și Eva* (Dürer), *Meninele* (Vélasquez), *Cele trei Grații* (Rubens), *Saturn devorîndu-și fii* (Goya).

Museo Reina Sofia consacră spații importante artei spaniole din secolul al XX-lea, îndeosebi unor Picasso, Salvador Dali și Joan Miró (fiecare cu cîteva zeci de tablouri), flancați de artiști mai puțin cunoscuți, dar valoroși (Juan Gris, Julio González, Pablo Serrano sau Luis Gordillo). *Guernica* lui Picasso este în topul pieselor valoroase, fiind considerată de spanioli drept cea mai importantă lucrare de artă a veacului trecut. Nu lipsesc reprezentanții avangardelor europene și americane, cubiști, suprarealiști, dadaști de prim rang, completînd secțiunile neacoperite de celelalte muzee.



„Triunghiul de aur” al muzeelor madrilene este completat de *Thyssen-Bornemisza*, impresionant prin valoarea unei colecții cu o largă extensie temporală. Artiști ai Evului Mediu, Renașterii și Barocului se întâlnesc sub aceeași cupolă cu pictori moderni, impresionisti, post-impresioniști și expresioniști. Sînt expuși autori începînd din secolele XIV-XV, pînă la mult mai apropiații Jackson Pollock, Lucian Freud și Francis Bacon.



Muzeul Thyssen-Bornemisza

Cazul baronului Heinrich Thyssen-Bornemisza și al fiului său, Hans, căsătorit cu Carmen Cervera (o fostă Miss Spania), este simptomatic pentru ceea ce înseamnă investiția în artă. Pasionații colecționari și mecena, întreprinzătorii oameni de afaceri au reușit să adune o colecție impresionantă. După moartea lui Hans Thyssen-Bornemisza (2002), colecția aceasta a făcut obiectul unei licitații internaționale, adjudecată de statul spaniol pentru o sumă importantă (330 milioane de dolari), la aproape o treime din valoarea ei reală. Deschis publicului larg, muzeul atrage anual mii de vizitatori din toată lumea, amortizînd rapid costurile inițiale. Nu vorbeasc despre beneficiile colaterale, de care beneficiază întreaga urbe.

În orice oraș, muzeul de artă poate fi atracția turistică de referință, emblema lui vizuală. La fel ca și alte mari capitale, Madridul și-a gestionat cu abilitate patrimoniul cultural, astfel încît reușește astăzi să focalizeze interesul a milioane de curioși. Lecția spaniolă ne poate fi și ea utilă; investiția în opera de artă nu trebuie despărțită de ceea ce numim „interesul public”. Cel care investește are numai de câștigat. La noi, statul este, din păcate, un agent pasiv. Poate și de aceea, deocamdată, comparațiile în acest registru nu ne sînt deloc favorabile.

Doar cretanii sînt mincinoși ?

Pentru fiecare, vacanța este un timp al evaziunii, al mobilităților programate, al ieșirii din monotonie. Rutina mersului la serviciu, mecanica deplasărilor din interes, stereotipia cumpărăturilor și a gătitului, isteria *media*, exhibițiile politicianiste, păgubosul curs monetar sînt abandonate vremelnic. Timpul vacanței este – în intenție, cel puțin – unul al evenimentelor neobișnuite sau al obișnuințelor suprimate, puse la propriu „între paranteze”. Înlocuim repetiția cu neprevăzutul, previzibilul cu aventura, banalul cu diferitul. Este un interval al capriciilor satisfăcute sau al așteptărilor împlinite. Unii caută zgomotul, spațiile de socializare, anturajul convivial; alții, dimpotrivă, vînează liniștea, izolarea, atmosfera tihnită, lipsită de stridențele obișnuite.

După ani buni de „patriotism” estival, instinctul de conservare m-a îndrumat în ultima vreme spre soluții exotice, favorabile – pe cît posibil – și odihnei domestice, dar și răsfățului cultural. De astă dată, am preferat un zbor direct, de doar două ore, spre Creta, în sudul Mării Egee. Pe „Insula lui Zeus” mai fusesem în urmă cu fix șase ani. Prima dată mi-am întreținut curiozitățile turistice, vizitînd cea mai mare insulă a Greciei de la un capăt la altul, cu popasuri grăbite la Héraklion (capitala – vechi port roman, fenician, bizantin, arab, venețian, otoman, grec), Knossos (cu reședința regelui Minos, centrul culturii minoice, socotită a fi cea mai veche a Europei), Réthymno, Chania (orașe superbe, cu arhitectură venețiană), Matala (în sud, port al cetății antice

Phaistos, dar și refugiu al mișcării hippie în anii '60). În scurtul sejur anterior, avusesem timp și pentru o croazieră la Santorini, insula cu priveliști de poveste, pe care unii istorici o asociază Atlantidei – cetatea scufundată din dialogul lui Platon.

Grecia de la televizor pare cu totul alta decît cea reală. Nimic din mult clamata sa agonie nu e vizibil la suprafață. Oricum, cretanii tratează criza fie cu stoicism, fie cu scepticism. Nu degeaba au inventat filosofia și i-au dat maximum de folos, inclusiv în viața practică. Turismul trece drept îndeletnicirea lor principală, cea care mobilizează cu succes aproape întreaga populație. Peisajul este încîntător, clima – caldă, dar suportabilă, orașele – curate și primitive, locuitorii – ospitalieri. Una din prejudecățile vizîndu-i pe cretani spune despre aceștia că nu fac defel casă bună cu munca și adevărul. O afirmase încă Apostolul Pavel, în *Epistolele* sale către Tit, acuzîndu-l pe Epimenide cretanul că îi descrie pe proprii coninsulari ca fiind „mincinoși, fiare urîcioase și mîncăcioși”. De aici și celebrul paradox care îl culpabilizează chiar pe denunțător: Toți cretanii sînt mincinoși/ dar Epimenide este cretan/ deci, Epimenide este mincinos.

O brumă de adevăr în sentința antică probabil că este. Cretanii de astăzi știu că istoria nu face totdeauna casă bună nici cu adevărul, nici turismul. Mai cred, iarăși, că un adevăr banal prețuiește mai puțin decît o minciună bănoasă. Binecuvîntați cu darurile naturii, au ales să le sistematizeze în formule care îmbină frumusețea locurilor, confortul cotidian și echilibrul financiar – acesta urmă din obținut prin rentabilizarea programelor de vacanță. Traseele oferite potențialilor vizitatori sînt iscusit ambalate în carcasă mitologizată. Iată numai trei rețete de „branduire” turistică, dar care dau Cretei beneficii imense.



Mănăstirea Miriokefala (sec. X)

În primul rînd, este etalat cu mîndrie fundalul mitic autohton. Pentru străini, Creta nu este o insulă ca oricare, ci una privilegiată, în care s-ar fi născut însuși Zeus, Stăpînul Universului, figura supremă a panteonului elin. Străinii îi pot vizita Peștera de pe muntele Ida, unde Rhee, mama sa, l-ar fi ascuns de furia canibală a tatălui – Cronos -, cel care se delecta la răstimpuri înghițindu-și fii.

În a doua instanță, cretanii exploatează brandul istoric. Creta ar fi leagănul culturii minoice – inaugurală pentru istoria culturală europeană. Palatul din Knossos, zidit cam cu două milenii înainte de Hristos, a fost descoperit în 1878 de un grec, Minos Kalokairinos, și apoi „redescoperită”, la 1900, de arheologul britanic Arthur Evans. Acesta l-a refăcut după propria imaginație, astfel încît ansamblul să pară credibil. Numeroasele intrări și incinte dau impresia

unui labirint în care vizitatorul se poate pierde ușor. Dedal însuși l-ar fi conceput în vechime pentru prinderea Minotaurului. Pentru unii, Knossos este un fel de „Disneyland arheologic”. Zilnic, mii de turiști vizitează ruinele asamblate după planurile ipotetice ale lui Evans, inclusiv picturile recondiționate de englez. Turiștii nu știu întotdeauna că fotografiază niște copii, originalele aflându-se la Muzeul de Arheologie din Héraklion.

O a treia strategie valorifică brandul cultural. Cel mai cunoscut între cretani este pictorul El Greco (Doménikos Theotokópoulos, 1541-1614), născut la Fodele, lângă Héraklion, dar răposat la Toledo, în Spania. La Fodele, compatrioții îndatorați i-au construit o casă – muzeu. Ce nu știu turiștii? Că în realitate locuința arătată lor nu are nimic în comun cu pictorul manierist. Acesta s-a născut ceva mai departe de locul artificial amenajat, undeva peste munți, într-o zonă inaccesibilă circulației largi. Cum casa nu i s-a păstrat, cretanii i-au construit una *de arătat*, aproape de autostradă, lângă o bisericuță ortodoxă zidită în stil tradițional. Muzeul improvizat adăpostește doar copii lipsite de valoare ale lucrărilor atribuite lui El Greco. În plus, Creta nu deține decît o lucrare originală aparținînd celebrului pictor.

La fel de notoriu este Nikos Kazantzakis (1883-1957), autorul „Vieții și peripețiilor lui Alexis Zorba”. Acesta dă nume aeroportului, străzilor din fiecare localitate, cafenelelor și librăriilor de peste tot, însă turiștii nu au, deocamdată, repere de vizitat. Ce pot însă vedea în compensație? Satul Stavros, la 14 km de Chania, la vest, celebru pentru... plaja pe care s-a filmat „Zorba Grecul” (cu Anthony Quinn în rolul principal), ecranizare după cartea lui Kazantzakis.

Nu doar cretanii se folosesc de minciuni pentru a-și promova programele turistice. Mințim și noi. Castelul Bran,

de pildă, este atribuit ilicit lui Dracula, deși - se știe - Vlad Țepeș nu fusese legat de acel așezământ. Un pseudo-castel i s-a construit la Pasul Tihuța, loc indicat doar în cartea de ficțiune a lui Bram Stoker. Fantoma sîngerosului vampir bîntuie cu succes Festivalul Medieval de la Sighișora, unde cavalerii transilvani poartă armuri teutone, coifuri spaniole, scuturi și blazoane templiere, întrecîndu-se în tuniruri donquijotești; domnițele, la rîndul lor, îmbracă straie franțuzești și italiene, afișează măști venețiene și dansează în cadențe irlandeze. Decorul medieval este întregit de scene în care despoți locali, purtînd sutanele Inchiziției, incendiază loturi de vrăjitoare, totul petrecîndu-se sub semnul britanicului... Merlin, personaj consacrat de povestirile arthuriene, ridicat de către organizatorii evenimentului la rangul nesperat de „erou al lumii medievale”.

Iată, așadar, că nu doar cretanii sînt mincinoși. Am dat doar cîteva exemple în care scopul asumat (distracția, plăcerea, cîștigul) scuză satisfăcător mijloacele. Uneori, o minciună inspirată cîntărește mai mult decît un adevăr fad și mediocru. Cel puțin în turism.



Palatul din Knossos

Modelul Hexagonului

Am revenit în paginile *Ziarului* după un scurt sejur în nordul Hexagonului. La finalul unor astfel de ieșiri, am de regulă impresii plăcute, dar și altele, dezagreabile, de care m-aș lipsi bucuros. Grevele, de pildă, nu-mi plac defel. La francezi, greva este ca o zi de muncă pe la noi; știi când începe, nu și când se termină; știi unde pleci, nu și dacă ajungi. Nu-mi plac cerșetorii și escrocii. Parisul are mii de exemplare parazite, iar mai mult de jumătate silabisesc în dulcele grai mioritic. Gările de metrou și de cale ferată, unde lumea este grăbită și puțin atentă, sînt locurile privilegiate de exersare a competențelor prădalnice – dobîndite după îndelungi aplicații pe deja îngustul chei al Dîmboviței. Gara de Nord pariziană, bunăoară, este un infern. Cete de tineri „surdo-muți”, ...vorbind românește, te invită să donezi cîte ceva în folosul unei asociații a lor. Au pixuri și tabele cu semnăturile cotizanților, sînt curat îmbrăcați, totul pare urban și civilizat, astfel încît miloșii pot fi păcăliți ușor. „Artiștii” specializați în golitul buzunarelor au găsit aici un „corn al abundenței” facile, întrucît naivii lor sînt mult mai numeroși, dar și mai generoși decît ai noștri. „Manierele” francezilor sînt dejucate abil de șmecheria și obrăznicia conaționalilor valahi, autoexilați la picioarele Turnului Eiffel. De aici, fobiile și resentimentele, cu totul motivate, ale urmașilor lui Napoleon.



Centrul „Georges Pompidou”

Dacă faci abstracție de țiganiada pariziană sau de versiunile la fel de agresive din provincie, poți avea mici satisfacții. M-aș rezuma acum doar la cele... estetice. Centrul „Georges Pompidou” mi se pare, ca întotdeauna, de neocolit. Este, de altfel, „punctul meu de fugă” favorit. Pe lângă expozițiile permanente (peste 60.000 de lucrări), reunind eșantioanele reprezentative ale tuturor ereziilor avangardiste, muzeul găzduia săptămîna trecută o expoziție temporară, dedicată artei japoneze contemporane. Proiecții non-stop, workshop-uri, conferințe în prezența artiștilor niponi întregeau peisajul. La etaj, într-un spațiu alocat artei moderne, este organizată o retrospectivă Edvard Munch – expresionistul abstract de origine norvegiană, autorul celebrului *Strigăt*.

... Lille – capitala regiunii Nord-Pas-de-Calais – este același oraș ca acum 15 ani, când l-am văzut prima oară. Poate un pic mai aglomerat și mai cosmopolit. Valuri de imigranți africani, asiatici și est-europeni s-au adăugat între timp. Nici Universitatea nu pare prea schimbată. La Villeneuve d’Ascq, în uriașul campus din imediata vecinătate a metropolei, întâlnești mulți români. Trei dintre ei: un bucureștean, un timișorean și o ieșeană, doctorandă în Chimie, fac pauză de cafea între două reprize de cursuri. Sînt mulțumiți de ce învață acolo, dar și de faptul că li se oferă un tratament fără cusur. A fi român nu este deloc un handicap; sute de studenți și-au completat aici studiile în ultimii 20 de ani, de când funcționează programele de mobilități inter-universitare. La fel de vechi este parteneriatul cu „Al.I.Cuza”, cel care a motivat ulterior înfrățirea orașului Villeneuve d’Ascq cu Iașul. Nadji Rahmania, colegul și prietenul meu, are un merit decisiv în concretizarea acestui proiect – pe cale de a fi redimensionat în formule și mai avantajoase.

Îmi plac muzeele din Lille. Situat în inima orașului, *Palais des Beaux Arts* a funcționat în diverse locații încă de la 1792, la sugestia pictorului Louis Watteau, dar inaugurarea în clădirea de astăzi s-a făcut un secol mai târziu. Lucrările provin din colecțiile regale, din colecțiile bisericilor și mănăstirilor sau din cele private – donate de *mecena* sau cumpărate cu sprijinul statului. Colecția de pictură reunește peste 500 de lucrări, reprezentînd școlile flamandă, franceză, olandeză, italiană și spaniolă. Găsim, între altele, lucrări ale unor Tițian, Veronese, Tintoreto, Rubens, Goya, Delacroix. Între sculptori – Rodin, Bourdelle, Frémiet (autorul statuii lui Ștefan cel Mare din fața Palatului ieșean al Culturii). Printre colecții, cea de numismatică trece drept

una din cele mai bogate din Europa. Pe lângă vizitele obișnuite, se organizează parcursi ghidate pentru nevăzători și surdo-muți. Ateliere de lucru, conferințe, dejunuri artistice, seri de film și poezie, nocturne dau impresia unei mobilității impresionante. Mult așteptată este *Noaptea modelului viu*, în octombrie, când organizatorii expun mulțimii cu predispoziții pentru desen și pictură un model carnal, obedient, gol-goluț.

Și la Villeneuve d'Ascq există un muzeu cu ambiții internaționale, inaugurat în 1983 și redeschis acum un an, după o lungă restaurare – *Musée d'art moderne, art contemporain et art brut*. Ce putem găsi aici? O colecție de tablouri atașate tradițiilor cubiste, suprarealiste, fauviste, semnate de Picasso, G. Braque, Fernand Léger, Joan Miró, Paul Klee, Modigliani; o alta de artă brută – peste 4000 de lucrări, între care unele aparținând lui Jean Dubuffet, considerată a fi cea mai mare din Franța (unii spun că și din Europa); numeroase lucrări de artă contemporană aparținând unor Daniel Buren, Christian Boltanski, Allan Mc Collum, Pierre Soulages, Dennis Oppenheim. Pe lângă cele trei secțiuni, se poate vizita o expoziție reunind lucrările lui Lansky – important pictor rus.



De ce am insistat pe descrierea sumară a muzeelor? Pentru că, într-un fel sau altul, teaurizează valorile simbolice și de patrimoniu ale comunității. Pentru că sînt centre de interes turistic și profesional. La „G. Pompidou”, într-o zi obișnuită, se perindă mai mulți vizitatori decît în toate muzeele românești luate la un loc. În Villeneuve d’Ascq, ambiția este de a avea peste 30% public străin. Contrastul cu ce le putem arăta noi francezilor este uriaș. Ce străin s-ar mulțumi să contemple spațiile noastre insalubre, sărace și pustii, veșnic în renovare? Cu siguranță, lecția confrăților din Hexagon ar merita reținută.

Secretele galeriilor

Ceea ce se întâmplă în „lumea artei” de astăzi ar fi greu de înțeles dacă nu am cântări cum se cuvine importanța instituțiilor care o compun. În acest context, galeria este un reper de neocolit. Nu are sobrietatea muzeului, nici intimitatea atelierului, dar mijlocește în modul cel mai eficient relația artistului cu publicul său. Deși intră în dispozitivul de expunere și tranzacționare a operelor de artă, galeria nu își epuizează prerogativele în registrul comercial, al vânzării și cumpărării acestora. Galeristul de bună condiție, la rîndu-i, nu este un simplu negustor; cunoaște artiștii, le evaluează potențialul și anticipează evoluția, este familiarizat cu strategiile de producție, difuzare și promovare ale lucrărilor, se ține la curent cu tendințele estetice, artistice, de piață, ale domeniului asumat. Afabil și discret, el susține anumiți artiști care, la un moment dat, corespund expectanțelor sale și investițiilor – financiare și de încredere – făcute. Creează evenimente, le mediatizează, sporind capitalul simbolic și de prestigiu al celor de care se înconjoară, astfel încît mecanismele activate să fie profitabile atît lui, cît și celor pe care îi încurajează.

Îmi amintesc, în vremea studenției ieșene, puțin înainte de '89, o galerie... pariziană care își cîștigase *la noi* o simpatie rar întîlnită. Înființată în 1959 de o familie poloneză, *Galerie Lambert* promova arta și literatura contem-

porane. Cuplată cu o librărie aflată în aceeași incintă, galeria expunea opere de artă, dar și scrieri filosofice, istorice, sociologice, de analiză politică, destinate înțelegerii mai bune a lumii occidentale. Pe baza unei simple solicitări scrise, erau puse la dispoziție, necondiționat, cărțile mult rîvnite. Beneficiarii? Intelectuali din Est, care exploatau la vremea respectivă oportunitatea de a corespunda cu instituții atașate unei culturi denunțate ca „decadente”, lăsându-se influențați de aceasta. Indirect însă, galeria contribuia la promovarea gândirii libere în partea noastră de lume, oferind cărți de idei, adesea subversive, care evocau originile totalitarismului (Léon Poliakov), ale revoltei (Camus), care elogiau libertatea (Bernard-Henri Lévy), descriind criza lumii moderne (Hannah Arendt) sau condiția ambiguă a intelectualului (Raymond Aron, Julien Benda). Acum două decenii, cu ocazia unui prim voiaj parizian, am simțit nevoia să mulțumesc anonimilor binefăcători de la care promisem constant zeci de cărți, scumpe și valoroase.

Situată pe o axă ce pornea din spatele Catedralei Notre Dame, spre capătul străzii Saint-Louis-en-l'Île, mica galerie părea, la ora prînzului, pustie. Galeristul era confiscat de lectura unor cataloage sau albume de artă. Explicîndu-i motivul vizitei intempestive, i-am oferit cîteva discuri cu muzică de Enescu, dar și cărți în franceză ale unor Cioran și Ionescu. Am fost invitat apoi să aleg cîteva din titlurile aflate în rafturile, deloc opulente, ascunse într-un colț. Promisesem să revin. Am mai trecut, dar la puțină vreme galeria dispăruse. Pesemne că, după căderea comunismului, „misiunea” asumată inițial se încheiase. O alta, cu un nume asemănător (Yvon Lambert), se bucură astăzi de o importantă notorietate.

Din referința pariziană aș reține un singur lucru: galeria de artă trebuie să fie mai mult decît un simplu *boutique*. Cum stau lucrurile în ținuturile valahe? La noi, tradiția galeriei ca instituție culturală s-a stins imediat după război, impunîndu-se ulterior un model sindicalist, care dă dreptul membrilor UAP să expună, cînd „le vine rîndul”, în spațiile alocate. Nu există selecție și nici promovare. Povara organizării de evenimente revine chiar artiștilor, susținuți mai mult simbolic din resursele precare ale filialelor Uniunii. Artiștii neafiliați sînt constrînși la soluții alternative, nu întotdeauna favorabile unei „expuneri” convingătoare. Tocmai de aceea au proliferat incinte – holuri, mansarde, anexe gospodărești – care își revendică, bovaric și fraudulos, statutul de galerie. În spațiile de expunere improvizate, aproape clandestine, publicul este ocazional ori lipsește cu desăvîrșire. După fireasca panotare, artiștii își contemplă cu o gravitate studiată propriile lucrări, bucuroși că pot adăuga în CV o nouă „participare”, eventual de anvergură europeană. În aceste locuri, evenimentele sîrșesc la fel de ano-



nim ca și personajele implicate. Câți dintre dumneavoastră au fost măcar o singură dată în galerii, de altfel utile și bine intenționate, precum „apARTe”, „Emil Alexandrescu”, „Labirint”, Pogor-Pod, Casa Cărții, Ateneul Tătărași, Centrul de Studii Europene, Hotel Traian, Hotel Europa, Casa Corpului Didactic, predestinate parcă a ascuți doar la răstimpuri sensibilitatea estetică a personalului de pază și curățenie.

În Occident, rolul galeriilor este mai bine precizat; ele promovează artiști, stiluri, mișcări și curente, editează albume și cataloage, sponsorizează proiecte (reviste, tabere de creație...). Unele sunt „lideri” în zona de competență asumată (tradiție, modernism, neo-avangardă), deosebindu-se de cele profilate pe descoperirea noilor talente. Galeria-lider are monopolul unei tendințe, activînd tehnici eficiente de marketing și publicitate. Are, după caz, și exclusivitate în privința operelor unui artist. Cei care dobîndesc ulterior consacrarea vor rămîne fideli galeriei care i-a promovat, contribuind *post festum* la prestigiul acesteia.



Astfel de instituții sînt racordate la rețelele naționale și internaționale de distribuție, evitînd acumularea de stocuri excesive. Rivalitatea și concurența dintre galerii dau un plus de dinamism contextului instituțional în care funcționează.

Dar să nu fim pesimiști. Sînt deja semne încurajatoare care anunță că modelul galeriei de altădată va fi în curînd reabilitat. Pe lîngă spațiile deținute în comun de membrii UAP, au apărut altele, administrate în formule private, eliberate oarecum de stresul cotidian al supraviețuirii. În Iași, de pildă, Galeria „Dana” se detașează cu evidență, îmbinînd eficient proiectele expoziționale cu cele editoriale. Pentru urbea moldavă, aceasta ar putea deveni ceea ce trebuie să fie: o galerie-lider, alternînd proiectele îmbrăcate în cojocul tradiției cu cele din care se degajă parfumul rafinat al experimentului și al noutății. Ce-i lipsește încă? O mai bună ancorare estetică de actualitate, însoțită de fireasca deschidere spre exterior. Îi doresc tot binele, cum, de altfel, și celorlalte galerii, obligate, deocamdată, să-și surclaseze condiția.



**„De 20 de ani
experimentăm și mă
tem că nu ne vom
opri aici.“**

Interviu realizat
de Larisa și Constantin Iftime
pentru Ziarul *Lumina*



Rep.: *Domnule profesor, ce tendințe cu totul noi sesizați în arta românească de astăzi? Ne sincronizăm benefic?*

P.B.: Pe mine mă interesează ce se întâmplă în estetică și artele vizuale. Nu cred că putem vorbi aici despre „tendințe cu totul noi”. Aș spune că în artă, la fel ca și în alte domenii, înaintarea este recesivă; noutatea recuperează o parte a tradiției, dar impune și acea diferență care le separă. Se vorbește mult despre „criza” sau despre „moartea artei”. În acest registru, profețiile apocaliptice par contrazise de realitate. Sînt evidente și la noi eforturile de repliere sau de sincronizare cu ceea ce se întâmplă în Occident. Frontierele s-au deschis, inclusiv pentru artiștii autohtoni, iar decalajele de altădată s-au atenuat simțitor. Genurile sînt tot mai sofisticate și diverse. O primenire a soluțiilor expresive este iarăși evidentă; se mixează ori se alternează limbajele. Pe lîngă vocabularul clasic, al picturii, sculpturii și desenului, s-au instalat destul de viguros experiențe de felul fotografiei, cinematografeiei, artei video, artei digitale. Se practică *performances*, *happenings*, se expun *ready-made*, instalații, colaje, *graffiti*. Atît suportul, cît și mijloacele s-au multiplicat. Se face artă din orice. Dispozitivele video și calculatorul au devenit deja parte a arsenalului artistic. Ecranul și monitorul multiplică posibilitățile de expunere în raport cu pînza clasică, iar *mouse*-ul web-designerului devine la fel de important ca și penelul lui Tonică. Este foarte greu să te impui astăzi mizînd doar pe lecția tradiției. S-a ieșit de mult din zona de prioritate estetică a „frumosului” și s-a intrat într-o alta, preocupată de atitudine și mesaj. Sînt încurajate proiectele de artă

„contextuală”, artă conceptuală, artă discursivă, artă critică – în care primează *ideea* și nu virtuțile estetic-decorative ale operei de artă. S-a vorbit deja despre o „aservire” filosofică a artei, realitate care nu trebuie să ne înspăimânte. Se negociază încă un concept satisfăcător al „operei de artă”, unul care să justifice euristica debordantă de astăzi. Scepticii ar putea spune că s-a depășit măsura; în fapt se ia distanță față de „măsurile” trecutului, mereu ajustabile.

Artele au reabilitat limbajul cotidian, uneori prea contondent

Rep.: *Ne aflăm încă în perioada recuperărilor de după comunism? Cum caracterizați această perioadă de recuperare – de la recuperarea unui univers lingvistic, cenzurat pe vremuri, până la lansarea memorialisticii?*

P.B.: Este greu să te rupi radical de trecut, chiar dacă urmele lui par tot mai îndepărtate. Cred că recuperările vizează mai toate tipurile de discurs. Literatura, teatrul, cinematografia au reabilitat limbajul cotidian, uneori prea frust și contondent. Scriitorii, scenariștii și regizorii au folosit vulgaritatea de limbaj, ostentația cu orice preț, ca rețete de succes. Mi se pare că publicul nu mai este ispitit de „realismul” lingvistic supralicitat, lipsit de un filtru decenței. Televiziunea însă a devenit un fel de „educator” al națiunii; impune mode și modele care contrastează radical cu cele evocate în cărțile de școală. Inclusiv modele de vulgaritate. Este motivul pentru care discursul pedagogic, profesoral, pare necredibil în ochii tinerilor. Cum să convingi pe un tânăr să ia calea bibliotecii dacă tocmai cei

investiți să conducă țara le spun că succesul nu este legat de învățătură? Important ar fi să te „descurci”, așa cum au făcut-o ei. Să ne mirăm că modelele de carieră ale acestora sînt împrumutate din experiența unor „personaje” de carton, superficiale, care etalează doar atuurile mondenității și averii?

Pe de altă parte, nu știu cît de adînc pătrund în conștiințe mesajele concepute în direcția restaurării valorice. „Memorialul durerii” de la TVR, de pildă, arhivează evenimente, figuri aparte, documente ale istoriei recente pe care tinerii nu le înțeleg. Pînă și ideea „rezistenței” sau a ostilității față de un regim represiv pare lipsită de motivație. Celor care nu au împlinit încă 25 de ani comunismul nu le spune mare lucru. Eventual se gîndesc la faptul că părinții lor au fost comuniști și de aceea sînt atît de neînțelegători și anacronici. Un impact sporit mi se pare că are cinematografia. Aici au apărut mulți regizori tineri care au dovedit că filmele cu bugete fabuloase și cu mii de figuranți nu sînt garanția succesului. Occidentul a fost sedus mai curînd de simplitatea, dar și de tragismul unei povești crude, însă credibilă, transpusă în manieră minimalistă. *Patru luni, trei săptămîni și două zile*, filmul ieșeanului Cristian Mungiu, este un bun exemplu. Memorialistica – literară sau istorică – este pe cale de a se scrie. Nu totdeauna reușește să limpezească lucrurile, mai ales că selecția amintirilor este subiectivă și părtinitoare. De multe ori, pare o ocazie postumă de a plăti polițe supraviețuitorilor. Mă gîndesc aici la *Viața unui om singur*, cartea lui Adrian Marino, din care înțelegi că inocența și meritele nu se împart cu ceilalți.

Politicile culturale au nevoie de susținerea statului

Rep.: *Cum vedeți că ar putea fi promovată o cultură națională? Prin programe coordonate de stat sau de societățile și fundațiile culturale din așa-zisa societate civilă? Sau nu mai este la modă cultura națională?*

P.B.: Sintagma „cultură națională” nu ține de vreo modă anume. Ea se configurează în timp, dar acoperă o realitate mereu schimbătoare. Datele de astăzi nu mai sînt aceleași ca acum două-trei decenii. Problemele reprezentării și promovării au fost asumate prioritar de către stat. Din păcate, efectele nu sînt totdeauna vizibile. Abia de cîțiva ani se discută despre valori, însă invocîndu-se criterii contestabile, precum cel la notorietății locale. Asta face, bunăoară, ca o cîntăreață promovată de televiziunile autohtone să pară mai valoroasă decît Angela Gheorghiu, iar actori de revistă să-i surclaseze în topurile conjuncturale pe Rebengiuc, Iordache sau Dinică.

În raport cu străinătatea, contează enorm *cine* și *cum* ne reprezintă. Cultura națională trebuie afirmată discret, nu cu ostentație. Constat un dinamism real și eficient al centrelor culturale românești din mai multe țări – Statele Unite, Franța, Spania, Israel, Republica Moldova. Aceasta înseamnă că politicile culturale de impact au nevoie de susținerea logistică și financiară a statului. Sigur, se pot implica și asociațiile sau fundațiile private, dar, după știința mea, prea puține reușesc să atragă atenția. Și nu din vina lor, ci pentru că dispun de resurse insuficiente. În Franța, la Nancy, activează de ani buni o societate culturală condusă de un bun prieten, Vasile Măruță, profesor de literatură comparată, asociație care are drept scop promovarea cul-

turii naționale în regiunea respectivă. I-am admirat în multe rînduri disponibilitatea dusă pînă la sacrificiu. Am participat la unul din proiectele derulate acolo. Datorită demersurilor sale, au putut vorbi francezilor despre România un istoric, un filolog, un sociolog, un filosof și un teolog (preotul Vasile Iorgulescu de la Strasbourg). Zilele trecute însă era solicitat să ofere sprijin unui marinar român reținut de autoritățile franceze pentru distrugerii importante la sistemul autohton de navigație. Și aici revine problema reprezentativității, însă într-o grilă a valorilor compromise.

Societatea civilă nu ar trebui minimalizată și nici desconsiderată; uneori este mai eficientă decît statul, putînd semnaliza și corecta excesele de orice fel. Îmi amintesc de anii ulteriori Revoluției, cînd în America erau dislocate pseudo-gospodine (probabil funcționare travestite de prin ministere) și voinici în izmene (poate bodyguardii lor) pentru a promova România. La poalele zgîrie-norilor new-yorkezi se torcea lînă, se țeseau cergi cu motive populare, se cînta din frunză, se fredonau doine și balade strămoșești, se învîrteau sarmale, se frigeau mici pentru americanii aflați înîmplător în zonă. Era în fapt o formă trucată de turism, nejustificat plătită cu banii statului. Presa de la noi a sesizat ridicolul situației. Nu la exhibiții caricaturale se reduce cultura națională. Mai bine investești cu folos în traducerea unei cărți, în montarea unui spectacol de teatru sau în organizarea unei expoziții.

În privința traducerilor din literatura patristică și scolastică, ar trebui încurajate proiectele multidisciplinare

Rep.: *Ce sesizați în domeniul traducerilor, domeniu bine întreținut la noi, în ultimii 20 de ani ?*

P.B.: Depinde despre ce fel de traduceri vorbim. Cărțile „fundamentale” se traduc mai greu decât cele de consum imediat. Lucrurile însă evoluează rapid și, pe alocuri, încurajator. Altădată mergeam la Paris pentru a procura cărți noi, constatînd ulterior, în scurt timp, că ele apăreau traduse și de editurile noastre. Cărțile de filosofie sau cele de artă nu vor fi vreodată suficiente. În privința traducerilor din literatura patristică și scolastică, ar trebui încurajate proiectele multidisciplinare, de felul celor întreprinse acum pentru traducerea operelor Sfîntului Toma. O mobilizare suplimentară a facultăților de profil teologic ar fi îmbucurătoare. De ce nu și a mănăstirilor? În alte vremuri, acestea aveau o relație mult mai intimă cu scrierea, copierea sau traducerea cărților. Pentru călugăr, odihna minții nu ar trebui să fie o virtute, iar canoanele pot fi orientate cu folos și în direcție livrescă.

Cred că sensul traducerilor ar trebui oarecum schimbat, astfel încît să insistăm pe translaarea cărților românești valoroase și în alte limbi. Ascendentul unor limbi de circulație este azi incontestabil. În general, occidentalul obișnuit nu-și iese din matcă. Mi-e greu să sper că francezii vor învăța prea curînd românește. Dar dacă le știm limba, de ce să nu traducem noi? S-a încercat cu Blaga, cîndva. Proiectul a eșuat, iar Blaga este încă necunoscut cititorului francez. Sînt însă intelectuali care se interesează de filosofia sau de literatura noastră. La Lyon, de pildă, Jean-Jacques Wunenburger scrie despre Blaga, Noica și Eliade, iar un teoretician literar precum Jean-Pierre Longre cunoaște în amănunt cărțile prozatorilor români contemporani.

Rep.: *La nivel instituțional, observați că sunt promovate programe de editare a unor cărți necesare în educație, cum ar fi dicționarele, enciclopediile, sintezele?*

P.B.: Proiectele de anvergură în aceste registre ar trebui asumate în formule de gup sau colective. Cum cercetarea este la noi departe de a fi încurajată, apar prea puține oferte care să concureze serios producțiile occidentale. Dicționarele și enciclopediile clasice sînt concurate astăzi de Wikipedia și de celelalte oferte *on-line*, mult mai ușor de accesat. Doar editurile mari își pot permite să riște investiții în aceste direcții. Proliferează dicționarele bilingve, ghidurile de învățare a limbilor străine sau de popularizare a unor domenii de larg interes – ceea ce nu este rău. *Polirom-ul* s-a lansat în mod lăudabil și în direcția sintezelor de specialitate, în timp ce *Humanitas-ul* pare a avea o politică editorială ceva mai precaută și restrictivă.

Există riscul moralismului de suprafață

Rep.: *În literatura tinerilor, dar și în cinematografie, se observă o predilecție pentru stiluri ce țin de neorealism, naturalism. În asemenea „producții” apare mai ales chipul lumii de „subterană”, artă prin care ne facem cunoscută viața de la noi. Se poate spune că am avut succes, căci filmele au luat mari premii, iar Herta Müller a primit Premiul Nobel. Totuși, se impune această viziune sumbră și dinspre artă, despre lumea românească? Ce este bine și ce este rău?*

P.B.: Lumea din „subterană” nu este o altă lume, diferită de cea în care trăim. A ne face că nu o vedem sau că

nu există ar fi semn de îngustime și opacitate. Literatura rusă, bunăoară, prin Dostoievski, Cehov, Gogol, a adus-o la suprafață; Zola, Balzac, Maupassant au făcut același lucru la francezi, Dickens la englezi. Avem și noi romane „nocturne”, care descriu lumile de la periferie; *Craii de Curtea-Veche* a lui Mateiu Caragiale, *Groapa* lui Eugen Barbu. Întîlnim „lumi subterane” ale prezentului în chiar satele sau orașele noastre, de aceea este și firesc să ținem cont de ele. Trăiesc oameni și în centrul Bucureștiului, dar și în Ferentari. Scrupulele de factură estetică n-ar trebui să ne îndemne la a neglija soarta celor din urmă.

Filmele și romanele de după '90 au pus în scenă unele narațiuni cu trimitere la cotidian, parcă „rupte din realitate”. Nu știu dacă idilizările artificiale ar ajuta cu ceva. Un artist sau un scriitor care evocă urîtul este mai puțin profund decît altul care se extaziază în fața unui vas cu flori? În privința binelui și răului, există riscul moralismului de suprafață. Nu desființăm spitalele pentru că în interiorul lor e multă suferință, ci ne străduim să vindecăm bolnavii. Și în artă ne pîndește riscul banalității, dat de prejudecata care spune că frumosul este unica referință estetică. Artistul care imită cu fidelitate un peisaj, fie și superb, este neinteresant dacă nu adaugă ceva de la el. Toate *kitsch*-urile sînt frumoase, poleite, atrăgătoare, dar superficiale și nerelevante axiologic. Filmele și romanele care au descris urîtenia comunismului și-au meritat recompensa, pentru că au fost de partea adevărului și nu a estetismului facil sau a moralelor fariseice.

Rep.: *În Rusia, de exemplu, au apărut multe filme pe teme religioase, filme de mare popularitate. La noi, există*

câteva aspecte tragice, legate de perioada comunistă, cum ar fi dărâmarea multor biserici și mănăstiri. De ce nu apar opere de artă pe teme religioase și la noi sau despre istoria Bisericii noastre?

P.B.: Problema este foarte serioasă. Filmele lui Andrei Tarkovsky (*Nostalghia*, *Călăuza*, *Rubliov*) sînt și filosofice, și religioase. A *unsprezecea poruncă*, ecranizarea lui Mircea Danieliuc după un scenariu scris împreună cu Paul Goma, este conceput după o rețetă asemănătoare. În condițiile exceselor imperative, „a nu porunci” devine o a „unsprezecea poruncă”, vrednică de ascultat. Pentru filme noi, avem nevoie de scenarii credibile. Ar fi nemaipomenit să facem unul care să evoce rezistența Bisericii sau a oamenilor ei – în vremurile de tristă amintire – la demolarea propriilor așezăminte. Mă tem însă că o astfel de producție ar fi obligată să construiască personaje fictive, căci nu știu pe cineva care să fi protestat cu o fermitate vrednică de pomenit. În plus, să nu uităm de celelate Biserici. Rezistența anticomunistă nu s-a distribuit uniform, în sensul că pușcăriile au fost mai generoase cu unii credincioși decît cu alții. Mi-ar plăcea să văd un film despre preoții arestați și torturați după 1948. De pildă, despre martiriul Monse-niorului Ghyka, supranumit „prințul săracilor”, mort în temnița de la Sighet.

Rep.: *Cum vedeți relansat la noi genul de poezie religioasă sau o artă picturală pe teme religioase? După 1989, în primii ani, foarte mulți poeți au scris volume de poezie religioasă.*

P.B.: Cît privește arta religioasă, cred că este destul de bine reprezentată la noi. Cine nu pleacă impresionat de pictura exterioară a bisericilor bucovinene? Meșterii zugravi de la Voroneț stăpîneau tehnicile de lucru la fel de bine ca și pictorii italieni din aceeași vreme, doar că au preferat anonimul. Biserici și icoane se pictează și astăzi, însă nu toți preoții au cultură estetică pentru a deosebi valoarea artistică de opusul ei. „Becalii” tranziției autohtone sînt urcați pe pereții lăcașurilor de cult, în locuri care altădată inspirau gravitate și respect.

Există lucrări pe teme religioase de foarte bună calitate. Mă gîndesc acum la un Marin Gherasim sau la Ilie Boca. Apariția specializărilor de „artă sacră” în unele facultăți de teologie este salutară, cu condiția să existe și o bună ancorare estetică. Nu pictezi oriunde și oricum. Am fost într-o școală din Iași unde pereții cancelariei erau decorați cu scene religioase. A-ți bea cafeaua la picioarele Fecioarei Maria nu este tocmai potrivit. Găsim icoane și în vitrinele aprozadelor. Astfel de practici ar trebui temperate, întrucît tot ceea ce este excesiv stîrnește ostilitate și dezinteres. Transformarea icoanei în produs de serie, artizanal, banalizarea ei poate avea efecte vicioase. Credința nu crește proporțional cu numărul icoanelor agățate de pereți. Poezia religioasă, la rîndul ei, se sustrage regulilor imperative. Poate că poezii nu mai resimt nevoia raportării *în scris* la Dumnezeu, preferînd discreția sau tăcerea.

Inspirație și în Biserică, dar și în bibliotecă

Rep.: *Scriitorul român, aflat acum în plină vigoare a talentului său, în general, are și o bună cultură religioasă?*

P.B.: Nu neapărat. Fac deosebire între cultura religioasă și cea teologică. Prima este mai la îndemână. Înseamnă să cunoști datele elementare ale propriei religiozități: rugăciuni, ritualuri, sărbători. Cultura de factură teologică este mai pretențioasă; presupune studiu și reflecție aprofundată. Nu este obligatoriu să angajezi astfel de competențe pentru a scrie, dar nu-i mai puțin adevărat că aportul lor poate fi decisiv. Însă aici este o problemă de opțiune. Cazul Blaga mi se pare emblematic. Avea o religiozitate profundă, dar netrîmbițată. Nu poți înțelege nici poezia, nici filosofia și nici dramaturgia lui Blaga fără a-i admite religiozitatea profundă și discretă. Un alt exemplu ar fi cel al lui Nicolae Steinhardt, care a căutat inspirație și în Biserică, dar și în biblioteca sa de la Rohia.

Rep.: *Cum vedeți relația artistului de astăzi cu Biserica, așa cum a fost ea exprimată public în presă sau în operele lui?*

P.B.: Ambiguă. Nu există un artist generic. La noi lucrurile sînt puțin diferite. Avem artiștii laici, formați în școlile de profil, licee și universități, dar avem și artistul religios, înscris pe traseele de pregătire confesionale. Șansele lor de evoluție sînt inegale, date fiind diferențele în privința genurilor exersate și a libertăților îngăduite. Iconarul este dependent de herminii, de aceea libertatea inventivă este oarecum atenuată. Laicii, în schimb, pot sfida cu dezinvoltură tot ceea ce este sobru și grav. Bună parte a culturii vizuale tradiționale se baza pe o bună complicitate cu Biserica. Artiștii valoroși erau solicitați să facă lucrări de anvergură. Așa a ajuns Giotto să picteze Capela Scrovegni

din Pisa, iar Michelangelo inegalabila Capelă Sixtină. Legăturile sînt astăzi tot mai fragile. Plăcerea ostentației face ca distanța artistului laic față de Biserică să fie greu de măsurat. Cazul lui Andres Serrano este notoriu. Lucrarea *Piss Crist* (Crist în urină) a scandalizat prin violența și radicalitatea desacralizării. Expusă de curînd într-o galerie din Avignon, aceasta a fost vandalizată de publicul revoltat.

Rep.: *Ce se întîmplă în universități? Apar generații noi de intelectuali, de scriitori, de generații promițătoare?*

P.B.: Nu sînt adeptul teoriei regresului paideic generalizat, cît al celui de conjunctură. Decadența poate fi doar riposta resentimentară față de lucrurile care au evoluat fără voia sau contribuția noastră. Ceea ce se întîmplă acum în universități este cu totul independent de condiția și valorile academice. Legea o fac semidoctii sau neștiutorii de carte. De două decenii experimentăm și mă tem că nu ne oprim aici. De aceea, nu știu cum va fi peste mai mulți ani. În Universități, ar trebui să abandonăm penibilele acrobații financiar-administrative legate de supraviețuirea instituțională și să ne întoarcem la rigoarea studiului de profunzime sau de perspectivă. Doar așa generațiile viitoare ar avea de cîștigat.